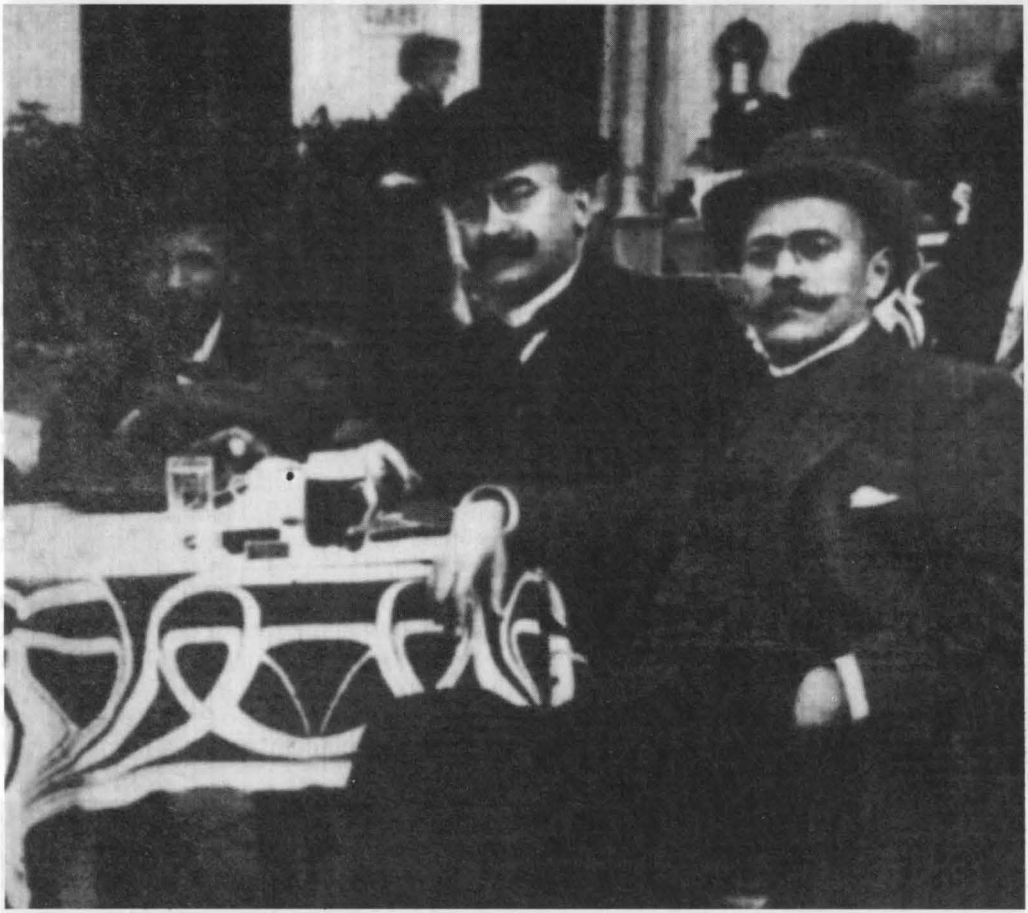


Stimați cititori,

trăitori în lumea celui de mai sus, luptăm ca revista noastră să supraviețuiască în pofida situației financiare dezastruoase în care ne aflăm.

Revista **„Teatrul azi"** era pe punctul de a dispărea din nou (ca în februarie 1998), dar (nici noi nu știm cum) am reușit s-o mai menținem în viață. Ne adresăm dumneavoastră acum pentru a vă cere scuze că în acest an, am fost obligați la editarea de numere triple și cvadruple, împuținând și micșorând imaginile și renunțând ades la corpul de literă ușor lizibil.

Am făcut efortul, totuși, de a surprinde întreaga stagiune în măsura posibilităților noastre reduse.

Abonaților noștri, cărora le mai mulțumim încă o dată pe această cale pentru sprijinul moral (în primul rând) și material (ultranecesar) acordat, le promitem o compensație-surpriză pentru diferența de preț generată de aceste numere-mamut.

Cu considerație,
redactor șef
Florica ICHIM

Doina MODOLA

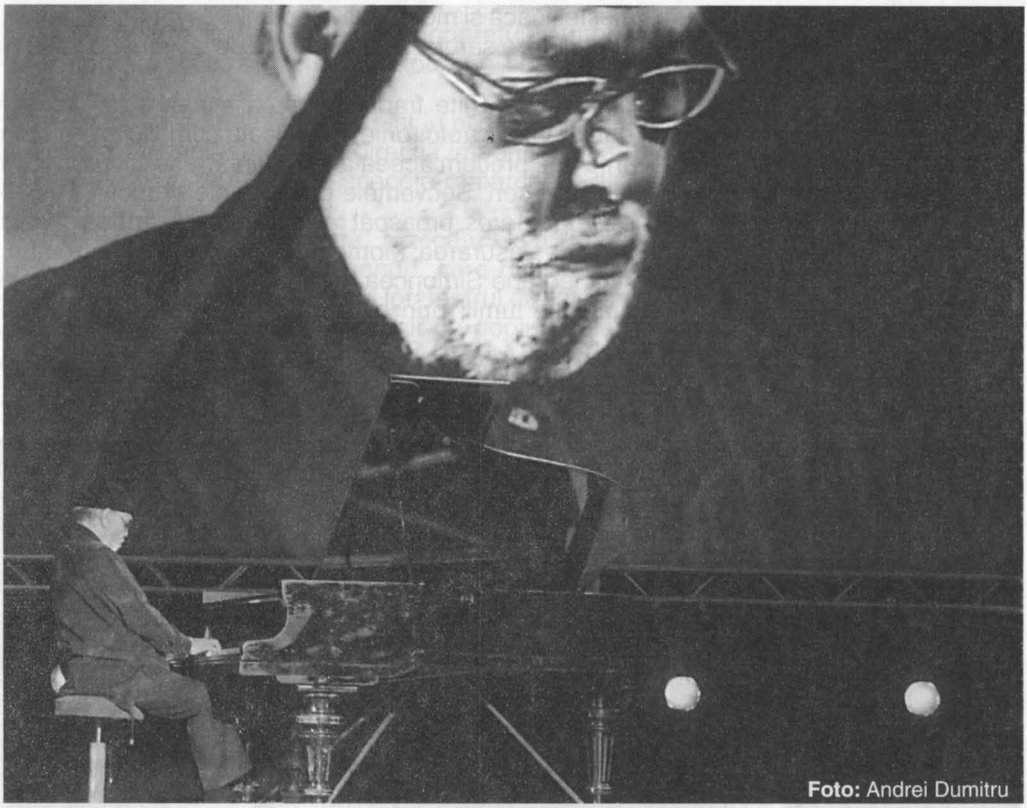
O gală strălucitoare

Aflată la cea de-a zecea ediție, Gala Premiilor UNITER 2002 a fost mai strălucitoare ca oricând, prin anvergură, valorile artistice aflate în competiție, atmosfera de emulație și sentimentul stenic al solidarității de breaslă, dincolo de toate patimile și rivalitățile. O sală fremătând de energie și bucuria regăsirii, de emoțiile așteptării și curiozitate animată a creditat – pentru a câta oară? – comunitatea de excepțională ținută a oamenilor de teatru.

Organizat de UNITER și Societatea Română de Televiziune, cu sprijinul ARCUB și al Primăriei București, evenimentul, coordonat de directorul programului, Ion Caramitru și pregătit vreme de un an de o mică echipă eficientă și devotată, condusă de directorul executiv al UNITER-ului, Aura Corbeanu (echipă formată din Elena Popescu, Doina Lupu, Maria Morar, Carmen Marinescu, Anabela Ionescu, Aurel Ruști, Florin Scarlat, Mirela Țugui, Nicolae Vlădescu, Daniel Milicescu), a avut anvergura unei adevărate sărbători a valorilor scenei românești.

Susținută financiar de o elită, constituind ea însăși un gir al distincției: *Mecena 2002* UNIREA SHOPPING CENTER, care a dobândit astfel premiul omonim, acordat doamnei Carmen Palade, director general adjunct, Gala premiilor UNITER, intens mediatizată și publicitată, s-a bucurat de participarea entuziastă a unui public foarte numeros. Sala Teatrului Național s-a dovedit prea mică pentru spectatorii care stăteau în picioare sau așezați pe intervale pentru a urmări spectacolul elegant, cu nimic mai

Foto: Andrei Dumitru



Totdeauna cu noi, Johnny RĂDUCANU

prejos decât manifestările omoloage de pe alte meridiane. Au fost în sală oameni de afaceri, diplomați, ambasadori străini, oameni de teatru stabiliți în alte țări, personalități politice, studenți, iubitori ai teatrului. La prima parte a spectacolului a participat președintele Ion Iliescu.

Valoarea a fost celebrată cu stil și fast, după un ceremonial constituit în timp ca o manifestare originală. Spectacolul, desfășurat în scenografia lui Marius Alexandru Dumitrescu și scenotehnica Stage Expert, într-o îmbinare bine orchestrată de imagini proiectate, prim-planuri, detalii și desfășurări *live*, a avut o ținută artistică remarcabilă. Armonios conceput de Cornel Todea, care a semnat, ca de fiecare dată, regia, s-a remarcat prin amplitudine, ritm, umor, desfășurând un cadru select, pe măsura caratelor care s-au perindat pe scenă.

Amfitrion scânteietor, parcă mai în vervă ca altă dată, mai motivat interior, Ion Caramitru a îmbinat cu nonșalanță, cuvântul potrivit cu improvizația spontană. La fel de inspirați, invitații săi au onorat sărbătoarea teatrului românesc cu emoție, spirit și nostalgie. Au evocat amintiri și au elogiat valoarea, cu farmecul lor inconfundabil, înmânând premii: Carmen Stănescu, Mihai Fotino, Irina Petrescu, Alice Georgescu, Florin Zamfirescu, Dragoș Buhagiar, Emilia Popescu; și diplomați străini: Jonathan Schetle, șeful delegației Comisiei Europene la București, și domnul Robin Haker, directorul pentru Europa al British Council, dând o certă distincție ceremoniei. Artiști români stabiliți acum în alte țări, creatori și șefi de școală au venit în țară anume pentru acest eveniment: Miruna Boruzescu din America, Ovidiu Schumacher din Germania, Rosita Cambos din Israel, Petrică Ionescu din Franța. O pleiadă de oameni care confirmă vigoarea și statutul artei românești sporind faima ei internațională.

Reîntors din Canada unde trăiește, joacă și montează, Septimiu Sever (înalt, voinic, triumfător, frumos), în spiritul artei omagiate, a sărutat scena, înainte de a-i înmâna Valeriei Seciu premiul pentru cea mai bună actriță.

Spectacolul a îmbinat participările devenite tradiționale, ca aceea a lui Johnny Răducanu – ca de obicei, plin de duh, ironie și autoironie, în amicală complicitate cu Ion Caramitru –, cu remarcabile prezențe noi, precum aceea a formației Brass Cvintet, care a interpretat muzica pe parcursul întregii seri. Secvențele de dans ale grupului *Passe-partout D.P.*, condus de Dan Puric, și trupa *Aeros*, proaspăt revenită dintr-un turneu glorios în America, au întinerit și au dinamizat desfășurarea. Momentul comic cel mai antrenant, acela realizat de Mihai Verbițchi și Gheorghe Simoncea, a „agățat" cu haz întâmplările săptămânii și necontenitele repetări ale lumii, prin excelenta înzestrare imitativă și parodistică a actorilor.

Premierea în sine s-a bizuit pe același mecanism serios, care a asigurat prestigiul și conținutul distincțiilor Galei, consolidate în timp, validate și râvnite prin depozitarea

Foto: Andrei Dumitru

Gheorghe ȘIMONCA (Radu Beligan)
Mihai VERBIȚCHI (Florin Piersic)

valorii incontestabile a fiecărui premiat, pe parcursul anilor. Premiile pentru întreaga activitate, cele anuale și cele speciale, cu ocazia ediției jubiliare a Galei, ca și premiul de excelență au fost bine cumpănite, ca de obicei, de senatul UNITER, căruia îi revine această misiune pe tot intervalul celor patru ani cât deține mandatul.

Premiile pentru întreaga activitate au revenit, anul acesta, criticului Margareta Bărbuță, martor și cronicar al fenomenului teatral românesc vreme de peste jumătate de veac; actriței Sanda Toma (care s-a reîntors, în fine, în teatru, pentru a juca), o apariție fermecătoare ce n-a pierdut nimic din drăgălășenia și feminitatea de odinioară; lui Alexandru Tocilescu, unul dintre cei mai interesanți regizori români, cu o mare vocație pentru comedie și satiră, autor în anii '80 al unui *Hamlet* de neuitat și, în anul 2000, al unei provocatoare *Scrisori pierdute*, intrate, de aceea, în dizgrație; actorului Costache Babii, de largă disponibilitate interpretativă, creator al unor roluri importante la Teatrul

„Sică Alexandrescu" din Braşov; scenografului Vittorio Holtier, cu o creaţie de peste trei decenii, care i-a fixat un stil, un loc şi o filiaţie în teatrul românesc, prin activitatea didactică.

Regizorul Tompa Gabor, artist în plină forţă, care s-a impus prin montările sale de nivel internaţional, dar şi prin direcţia imprimată Teatrului Maghiar din Cluj, pe care l-a propulsat după 1990 printre scenele remarcabile ale ţării, a fost distins cu premiul de excelenţă.

În această ediţie jubiliară, a zecea, Gala Premiilor UNITER şi-a deschis cupola, cuprinzând confraţi din alte genuri, care dau profilul aparte teatrului românesc, prin diversitatea, culoarea, specificul lor: teatrul de revistă, teatrul de copii, teatrul de păpuşi şi marionete, arta circului. Au păşit pe podiumul laureaţilor, întâmpinaţi cu ropote de aplauze, Stela Popescu şi Alexandru Arşinel, cei mai buni actori de revistă (şi nu numai), înnobilând reuniunea cu talentul, harul, popularitatea lor. Prin premiul special pentru spectacolul de circ, acordat lui Simion Avram, clovnul „Siminică", a fost sărbătorită lumea mirifică a acrobaţilor, dresorilor, jonglerilor, a acelor artişti totali, către care a tins în permanenţă teatrul secolului XX. Premiul special pentru teatrul de păpuşi şi marionete a onorat activitatea de o viaţă a Brânduşei Zaiţa Silvestru, artistă care a însufleţit atâtea personaje ale Teatrului „Ţăndărică", culegând elogii şi distincţii în ţară şi în străinătate, şi a învăţat câteva generaţii de păpuşari, după 1990.

Cariera unui artist de excepţie, Ion Lucian, talent polivalent, cu o voce şi o rostire inconfundabile, ale cărui creaţii au marcat date de seamă în istoria teatrului românesc, a fost încununată cu premiul special pentru teatrul de copii, care i-a fost înmânat de succesorul său, Cornel Todea, directorul actual al Teatrului „Ion Creangă".

Premiul pentru Cea mai bună piesă românească a anului 2001, program finanţat de Fundaţia Principesa Margareta a României (desfăşurarea concursului, premiul şi editarea piesei câştigătoare), i-a fost decernat lui Kinsces Elemer, pentru drama *Canarul* şi înmânat – ca la fiecare ediţie – de Alteţa Sa Regală. Din juriu au făcut parte Paul Cernat, critic literar, Sebastian Vlad Popa, critic teatral, Adrian Titieni, actor; director de program: Marian Popescu. Premiul British Council (surpriză, anul acesta) i-a revenit tinerei regizoare Alice Barb pentru montarea piesei *Cartofi prăjiţi cu orice* de dramaturgul englez Arnold Wesker.

Partea de suspans a evenimentului a fost generată de premiile a căror jurizare a fost în aceeaşi seară: pentru debut, critică, actorie, regie, scenografie, cel mai bun spectacol. După ce juriul de preselecţie alcătuit din criticii: Magdalena Boiangiu, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Sebastian Vlad Popa, Dumitru Solomon a desemnat nominalizările, juriul final, compus din Dragoş Buhagiar, Irina Coroiu, Ion Bogdan Lefter, Valeriu Moisescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, urma să decidă laureaţii, competiţia fiind foarte strânsă.

Cel mai remarcabil debut a fost considerat, pe bună dreptate, acela al tânărului Radu Apostol, pentru regia spectacolului *Acasă* după Ludmila Razumowskaia, realizat la Teatrul „Ion Creangă" din Bucureşti (nominalizaţi fiind şi actriţa Luiza Cocora şi regizorul Sorin Militaru). La Teatrul Radiofonic, câştigător a fost Mihai Lungeanu, regizor al piesei *Provocare* de Doru Moţoc (preferat lui Dan Puican şi Gavril Pinte). La Teatrul TV – prezent în fine, în ultima vreme, la ore accesibile în programe – premiul i-a revenit lui Constantin Dicu pentru regia spectacolului ...*Escu* de Tudor Muşatescu (în competiţie cu Ion Gostin).

Aflată într-o companie redutabilă, aceea a lui Helmut Stürmer şi Lia Manţoc (care au semnat scenografia ultimelor spectacole ale lui Vlad Mugur la Cluj, *Hamlet* de Shakespeare şi *Aşa este (dacă vi se pare)* de Pirandello) şi a Elenei Dmitrakova (autoarea decorurilor şi costumelor spectacolului *Unchiul Vanea* la Bulandra), Adriana Grand a fost distinsă cu premiul pentru cea mai bună scenografie pentru spectacolele realizate la Teatrul „Csiky Gergely" din Timişoara: *Călătorii cu dricul* & *Strategia porcului* – *Cu ochi de copil* de Raymond Cousse şi *Lecţia* de Eugen Ionescu.

Dintre cei nominalizaţi pentru critică teatrală, premiul i-a revenit lui Marian Popescu (concurenţii fiind Dan C. Mihăilescu şi Victor Scoradeţ), autor în ultima vreme al unor consistente cărţi de critică teatrală şi editor productiv al *UNITEXT*.

Actriţele aflate în competiţie anul acesta, mult diferite ca vârstă şi genuri, au fost foarte tânăra Andreea Bibiri, o interpretă cu o disponibilitate histrionică ieşită din comun, Rodica Negrea, într-o revenire spectaculoasă după o penumbră de câţiva ani, şi inepuizabila Valeria Seciu, uluitoare în doamna Berring din *Spirit* de M. Edson la Teatrul Mic din Bucureşti. A câştigat Valeria Seciu, într-o formă excepţională, întinerită parcă şi înnoită.

Bătălia cea mai strânsă a fost la Premiul pentru cel mai bun actor, unde s-au confruntat artişti de talia lui Horaţiu Mălăele, Victor Rebengiuc şi Marcel Iureş, în creaţii de vârf ale carierei lor: Vanea, respectiv, Serebreakov, din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov la Teatrul „Bulandra" şi Bruscon din *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, la Teatrul Act. Distincţia i-a revenit lui Marcel Iureş, dar sentimentul tuturor a fost că, prin el, au fost premiaţi nu numai toţi cei trei mari corifei, ci Actorul, în general.

Disputat între Alexander Hausvater (pentru regia spectacolului *Canibalii* de George Tabori la Teatrul Dramatic „Radu Stanca" din Sibiu), Victor Ioan Frunză (pentru regia spectacolelor *Călătorii cu dricul* de Raymond Cousse şi *Lecţia* de Ionescu la

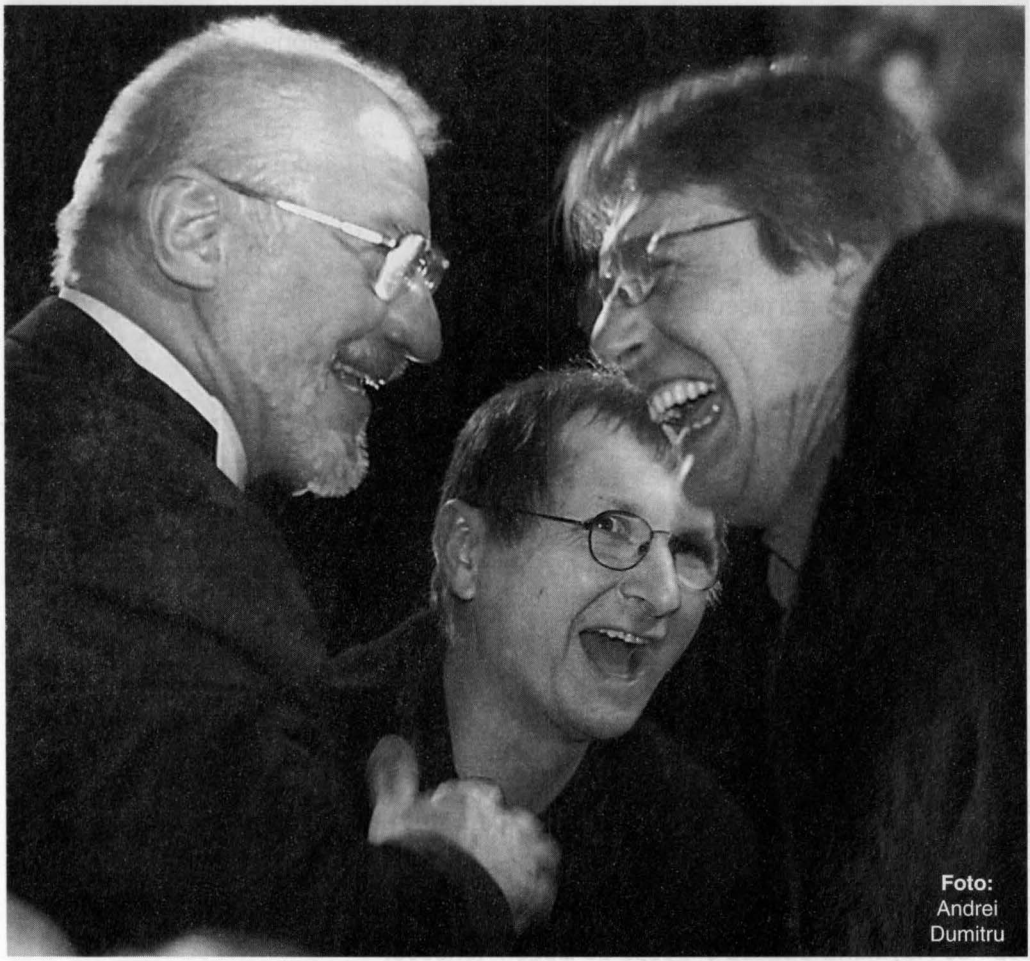


Foto: Andrei Dumitru

Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timişoara) şi Yuri Kordonski (pentru regia spectacolului *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov la Teatrul „Bulandra"), premiul pentru cea mai bună regie i-a fost acordat – cum era de aşteptat – regizorului rus, rezident acum în Statele Unite. Scrisoarea sa de mulţumire şi de apreciere a actorilor români, care i-au împlinit ideile a citit-o Mariana Mihuţ(de neuitat în rolul doicei comic-autoritare a acelei lumi degradate).

Pentru cel mai bun spectacol au fost nominalizate montările: *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Act, Bucureşti; *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, regia: Yuri Kordonski, Teatrul „Bulandra", Bucureşti; *Hamlet* de W. Shakespeare, regia: Vlad Mugur, Teatrul Naţional din Cluj. A câştigat *Hamlet*, ultim omagiu adus acestei *opera summa* a celui care a fost marele regizor Vlad Mugur.

Elogiu, celebrare, triumf, Gala Premiilor UNITER, ediţia 2002, a pus în valoare, ca de fiecare dată, elita teatrului românesc, în ce are mai generos, mai înzestrat, mai remarcabil. şi a oferit publicului sentimentul sănătos al victoriei binelui, adevărului, dreptăţii, respectului, consubstanţiale sărbătoririi artei. Şi omului, în general.

Echipa Televiziunii Române a conlucrat la reuşita Galei cu toată profesionalitatea şi dăruirea pe tot parcursul desfăşurării, de la lansare la transmisia directă: Sorin Iacob (sonorizare, sunet), Doni Constantin şi Irina Elekesz (regia muzicală), Gabriel Ghirion (regia tehnică), Doroteea Bârsoi (şef de producţie), Lidia Danciu (ilustraţia muzicală), Gimi Ignat şi Paul Radu (regia de emisie), Ruxandra Ţuchel (redactor coordonator), Daniela Ciolan (redactor), Cristian Nicolau şi Anca Coloianu (directori de imagine), Luminiţa Dumitrescu (regia TV), Ioana Prodan (redactor şef al Departamentului Naţional de Televiziune), Doru Dumitrescu (director România 1).

Sponsori ai Galei Premiilor UNITER: MINOLTA, JIDVEI, ERICSSON, OMNIASIG, FUNDAŢIA PRINCIPESA MARGARETA A ROMÂNIEI, NET CONSULTING, STAGE EXPERT, BANCA COMERCIALĂ ROMÂNĂ, BANCA ROMÂNĂ PENTRU DEZVOLTARE, AVS, HOTEL MAJESTIC, EURO LINES TOURING, TURISTEA, INOX BUCUREŞTI, APULUM ALBA-IULIA.

GALA UNITER 2002

Premiile au fost acordate de către un juriu alcătuit din:
DRAGOŞ BUHAGIAR, scenograf
IRINA COROIU, critic de teatru şi film
IOAN BOGDAN LEFTER, critic literar
VALERIU MOISESCU, regizor
OVIDIU IULIU MOLDOVAN, actor

Premiul pentru debut:
Radu Apostol – pentru regia spectacolului *Acasă* după Ludmila Razumovskaia, Teatrul „Ion Creangă", Bucureşti.
Premiul pentru Teatru radiofonic:
Provocare de Doru Moţoc, regia artistică Mihai Lungeanu.
Premiul pentru Teatrul TV:
...Escu de Tudor Muşatescu, regia artistică Constantin Dicu.
Premiul pentru cea mai bună scenografie:
Adriana Grand – pentru scenografia spectacolelor *Călătorii cu dricul – Strategia porcului&Cu ochi de copil* de Raymond Cousse şi Lecţia de Eugen Ionescu, Teatrul Maghiar „Csiky Gergely", Timişoara.

Premiul pentru critică teatrală:
Marian Popescu
Premiul pentru cea mai bună actriță:
Valeria Seciu pentru rolul *D-na Bearing* din *Spirit* de Margaret Edson, Teatrul Mic, București.
Premiul pentru cel mai bun actor:
Marcel Iureș – pentru rolul *Bruscon* din *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, Teatrul Act, București.
Premiul pentru cea mai bună regie:
Yuri Kordonski – pentru regia spectacolului *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov, Teatrul „L.S. Bulandra", București.
Premiul pentru cel mai bun spectacol:
Hamlet de W. Shakespeare, regia Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj.

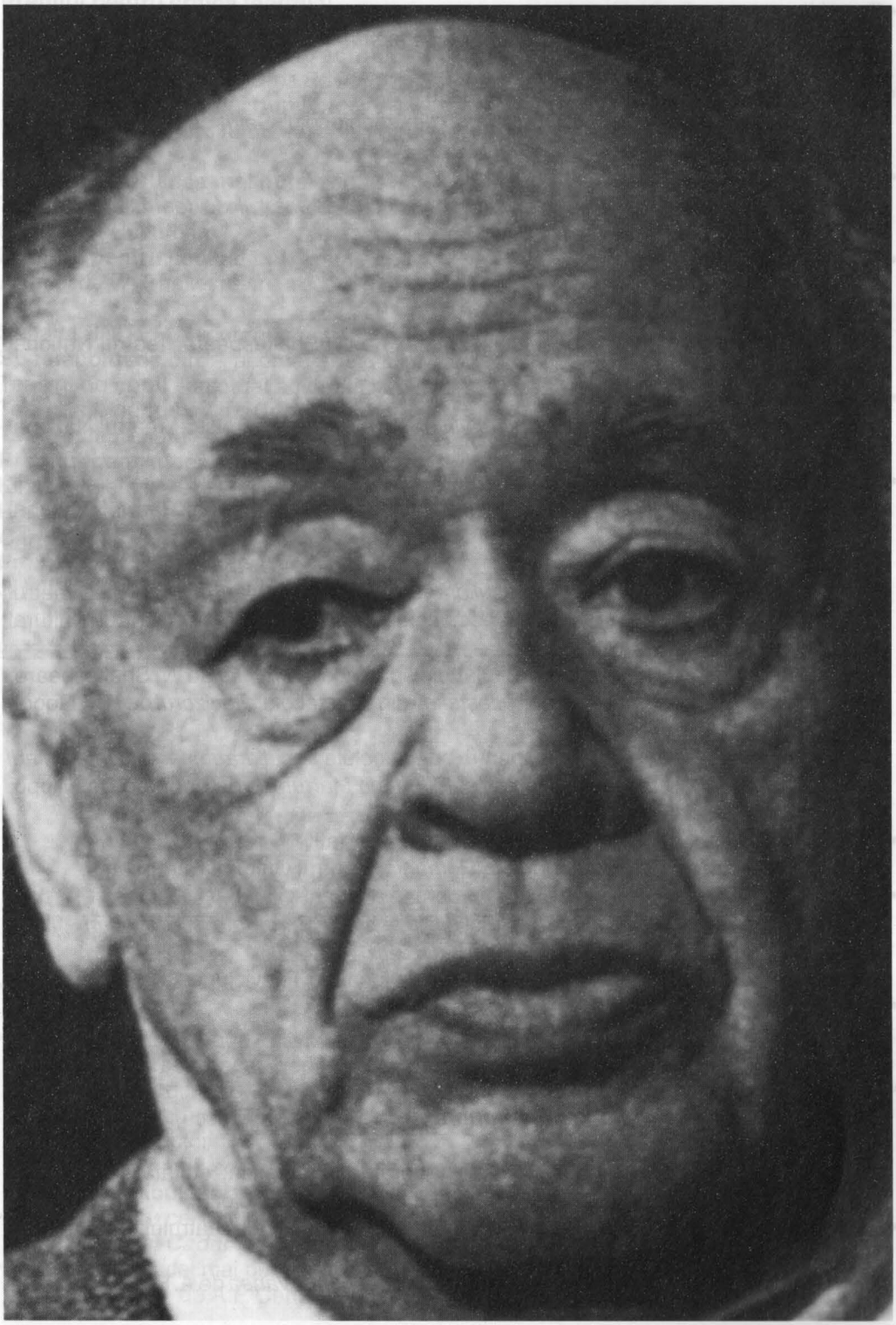
Senatul UNITER a acordat premii speciale pentru:
Spectacolul de circ – acordat artistului de circ Simion Avram („Siminică")
Teatrul de copii – acordat actorului Ion Lucian
Teatrul de păpuși și marionete – acordat actriței Brândușa Zaița Silvestru
Teatrul de revistă – acordat actriței Stela Popescu și actorului Alexandru Arșinel
Premiul pentru cea mai bună piesă a anului 2001 a fost acordat piesei *Canalul* de Kincses Elemér.
Premiul oferit de Consiliul Britanic a fost oferit regizoarei Alice Barb pentru spectacolul *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker, Teatrul Odeon.
Premiul MECENA a fost acordat de către UNITER directorului general adjunct al UNIREA SHOPPING CENTER, Carmen Palade.

PREMIILE NAȚIONALE ANUALE ÎN DOMENIUL TEATRULUI

ACORDATE DE CĂTRE MINISTERUL CULTURII ȘI CULTELOR PENTRU SPECTACOLELE REALIZATE ÎN ANUL 2001

- Marele Premiu:
  Radu Beligan
- Premiul pentru întreaga activitate artistică:
  Valeriu Moisescu, regie, pedagogie teatrală
  Horea Popescu, regie
  Tamara Buciuceanu-Botez, actriță
  Colea Răutu, actor
  Paul Bortnovschi, scenografie
  Margareta Niculescu, păpuși-marionete
- Premiul pentru cel mai bun spectacol din dramaturgia românească:
  Take, Ianke și Cadâr de Victor Ion Popa, Teatrul Național București
- Premiul pentru cel mai bun spectacol din dramaturgia universală (refuzat):
  Unchiul Vanea de A.P. Cehov, Teatrul L.S. Bulandra

• Premiul pentru regie:
Felix Alexa, pentru spectacolul *Jocul dragostei şi al întâmplării* de Marivaux, Teatrul Naţional Bucureşti
• Premiul pentru cea mai bună actriţă (refuzat):
Valeria Seciu, pentru rolul *Vivian Bearing* din spectacolul *Spirit* de Margaret Edson, Teatrul MIC
• Premiul pentru cel mai bun actor (refuzat):
Marcel Iureş, pentru rolul *Bruscon* din spectacolul *Creatorul de teatru* de Thomas Bernhard, Teatrul ACT
• Premiul pentru scenografie:
Helmuth Stürmer, decoruri
Lia Manţoc, costume
Ilona Járo Varga, măşti; la spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare, Teatrul Naţional Cluj-Napoca
• Premiul pentru muzică de scenă:
Nicu Alifantis, la spectacolul *Cadavrul viu* de Lev Nikolaevici Tolstoi, Teatrul Naţional I.L. Caragiale, Bucureşti
• Premiul pentru tineri artişti:
Claudiu Goga, regie, pentru spectacolul *Revizorul* de N.V. Gogol, Teatrul Naţional Craiova
Ileana Olteanu, actriţă
pentru rolul *Lisette* din spectacolul *Jocul dragostei şi al întâmplării* de Marivaux, Teatrul Naţional Bucureşti şi prestaţia din spectacolul *Made in Romania,* Centrul Cultural European
Sorin Leoveanu, actor, pentru rolul titular din spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare, Teatrul Naţional Cluj-Napoca şi rolul *Hlestakov* din spectacolul *Revizorul* de N.V. Gogol, Teatrul Naţional Craiova
Diana Ruxandra Ion, scenografie, pentru spectacolele *Jocul dragostei şi al întâmplării* de Marivaux, Teatrul Naţional Bucureşti şi *Filumena Marturano* de Eduardo De Filippo, Teatrul „Sică Alexandrescu" Braşov
• Premiul pentru creaţie în teatrul independent şi alternativ:
Dan Puric, pentru spectacolul *Made in Romania,* Centrul Cultural European
• Premiul pentru cea mai bună realizare în domeniul audio-vizual:
Iulian Foişor, pentru documentarul artistic *Din sacul lui Purcărete* şi *Provocări* – filmul *Festivalului Internaţional de Teatru de la Sibiu 2001*
Societatea Română de Televiziune – Teatrul Naţional de Televiziune
• Premiul pentru dramaturgie:
Iosif Naghiu
Matei Vişniec
• Premiul pentru istorie, teorie şi critică teatrală:
Istoria dramaturgiei române contemporane de Mircea Ghiţulescu, volum apărut la Editura Albatros
Drama, publicaţie trimestrială de teorie şi literatură dramatică, editată de Uniunea Scriitorilor din România cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor
• Premiul special pentru creatorii străini care promovează valorile teatrului românesc:
Yuri Kordonsky, regie şi
Elena Dmitrakova, scenografie, pentru spectacolul *Unchiul Vanea* de A. P. Cehov, Teatrul Lucia Sturdza Bulandra



Doina MODOLA

Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc

Pe plan teatral, anul 1964, când Eugen Ionescu era pus în scenă pentru prima oară în România, după cincisprezece ani de la cea dintâi premieră pariziană[1], a fost un an generos, în care se resimțea relativa relaxare politică (din păcate, ea nu va dura nici măcar un deceniu), atât în repertoriu, cât și în stilistica spectaculară. Tânăra regie inovatoare declanșase încă din 1956 ofensiva de reteatralizare a teatrului[2], purtând dezbateri aprinse în revista ***Teatrul*** (înființată în același an) și montând spectacole care stârneau și alimentau dispute, polemici, argumentări teoretice. După eforturi asidue, campanii și strategii abile, fenomenul teatral românesc era racordat la circuitul european prin participări la reuniuni și festivaluri internaționale, prin turnee în străinătate și turnee ale teatrelor apusene, central-europene și răsăritene în România[3], prin prompte informații în presă.

Repertoriul românesc se deschidea în 1964 atât spre dramaturgia universală, cât și spre autori români pe care cenzura politică îi eliminase din circuitul teatral (și chiar din memoria culturală[4]). Piesa montată de Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie, **Rinocerii**, cu premiera la 2 aprilie 1964, aducea și o oportunitate tematică și una de atitudine, care camuflau spiritul profund rebel al autorului și intoleranța sa la orice fel de absurd.

Antilegionarismul și antinazismul autorului, constituind un permis de liberă trecere ideologică și un gir al consensului de mesaj, erau aureolate și de faima internațională a piesei, care, în 1959, avusese premiera absolută la Düsseldorf, făcând apoi foarte repede o apreciată carieră internațională. Abia clarificările și luările de atitudine ulterioare ale lui Eugen Ionescu, declarat anticomuniste și antitotalitare, referitoare la dictaturile de orice fel și, în mod expres la aceea practicată în România, l-au exclus demonstrativ, cu maximă „vigilență", de pe scenele noastre, până în 1990.

Aflată în permanență într-un raport de imanentă sincronie cu regia europeană, datorată, imediat după război (1945–1946), fenomenului de continuitate directă cu căutările experimentale interbelice (în linia unor Ion Marin Sadoveanu, V. I. Popa, Ion Sava, Aurel Ion Maican, Soare Z. Soare, Ion Olteanu, Ion Șahighian), regia românească a cultivat cu stăruință preocupările inovatoare, după 1948, ca un mod de rezistență, la început, subteran, apoi deschis și sistematic. Discipolii lui Ion Sava, promotor al teatrului ceremonial în perioada interbelică și inițiatorul unui curs de regie[5] în 1945: Liviu Ciulei (arhitect, scenograf, regizor, actor), Crin Teodorescu, George Rafael, Dan Nasta, Mihai Raicu, Radu Stanca, își sporiseră rândurile prin mai tinerii lor colegi: Lucian Giurchescu, David Esrig, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Dinu Cernescu, Mihai Dimiu, care au instaurat în anii '60 un climat de emulație teatrală unic în istoria teatrului românesc, prin proporții și profunzime. Dezbaterile lor asupra artei actorului, scenografiei, regiei – concomitente cu acelea din alte părți ale Europei[6] – au dus la conștientizarea, activizarea, personalizarea limbajelor scenice și a codurilor artistice, producând o dinamizare specifică, propice noilor raporturi, sinteze și stiluri de expresie.

Principiul conducător era acela de a reclama realității teatrale o autonomie față de realitatea comună, în care deveneau legitime diverse grade de transfigurare artistică, esențializare, concentrare, stilizare, în numele *convenției* teatrale originare. Această atitudine, care promova regia creatoare, deschidea conceptul realismului (mult discutat după 1960 în teatrul european)[7] spre o suplețe care amenința să-i pulverizeze accepțiunea, întrucât îi încălca limitele – adesea premeditat, disimulând sub acest „pavilion" bătălia antirealistă, cu toate tendințele ei formative.

În cuprinsul acestor restructurări spectacologice[8], alături de experiența actualizării („reîntineririi") clasicilor și a montării dramaturgiei universale contemporane, cele două

momente-cheie ale radicalizării expresiei scenice românești le-au constituit dramaturgia și doctrina lui Bertolt Brecht (montat pe scenele românești încă din 1956, la Sibiu, iar la București – centrul inițial al mișcării de reteatralizare – din 1959[9]) și, poate mai mult chiar, creația ionesciană. În ciuda faptului că au fost puse în scenă doar șase piese de Eugen Ionescu în răstimpul a cinci ani, 1964–1968, acestea au dus la conștientizarea acută a sistemelor de semne și la opțiuni preferențiale pentru realismul esențializat și parabolic sau pentru expresivitatea ostentat nonrealistă – „absurdismul" spectacular.

E o perioadă în care termenul realism se redefinea pe plan mondial. La Colocviul organizat de Institutul Internațional de Teatru și de Societatea austriacă pentru literatură la Viena, în 1965, la care au participat, printre alții, Martin Esslin, Jan Kott, Jean Marie Serreau, Jean Duvignaud, Horia Lovinescu, Liviu Ciulei sublinia că, prin factura ei, arta dramatică este împinsă „mai repede și mai categoric decât celelalte arte spre ritmul descoperirii noilor drumuri", teatrul absurdului realizând „ruptura cu formele, cu tiparele perfecte la care ajunsese dramaturgia, pentru a-și făuri din nou alte tipare, corespunzătoare întregii evoluții sociale și istorice, pentru a-și regăsi sursele". Considerându-i pe Ionescu și pe Beckett „expresiile corespunzătoare ale acestui moment în teatru", Ciulei aprecia firească fructificarea în această „artă de sinteză" a cuceririlor anterioare ale plasticii, poeziei, muzicii, în experiențele lor radicale, de avangardă. Invocând evoluția promotorilor teatrului absurd spre alte modalități (Eugen Ionescu își exprimase aderența la teatrul didactic, liric și de un anume realism), Liviu Ciulei justifica toate modurile de expresie spectaculară, declarându-se împotriva oricărui dogmatism[10].

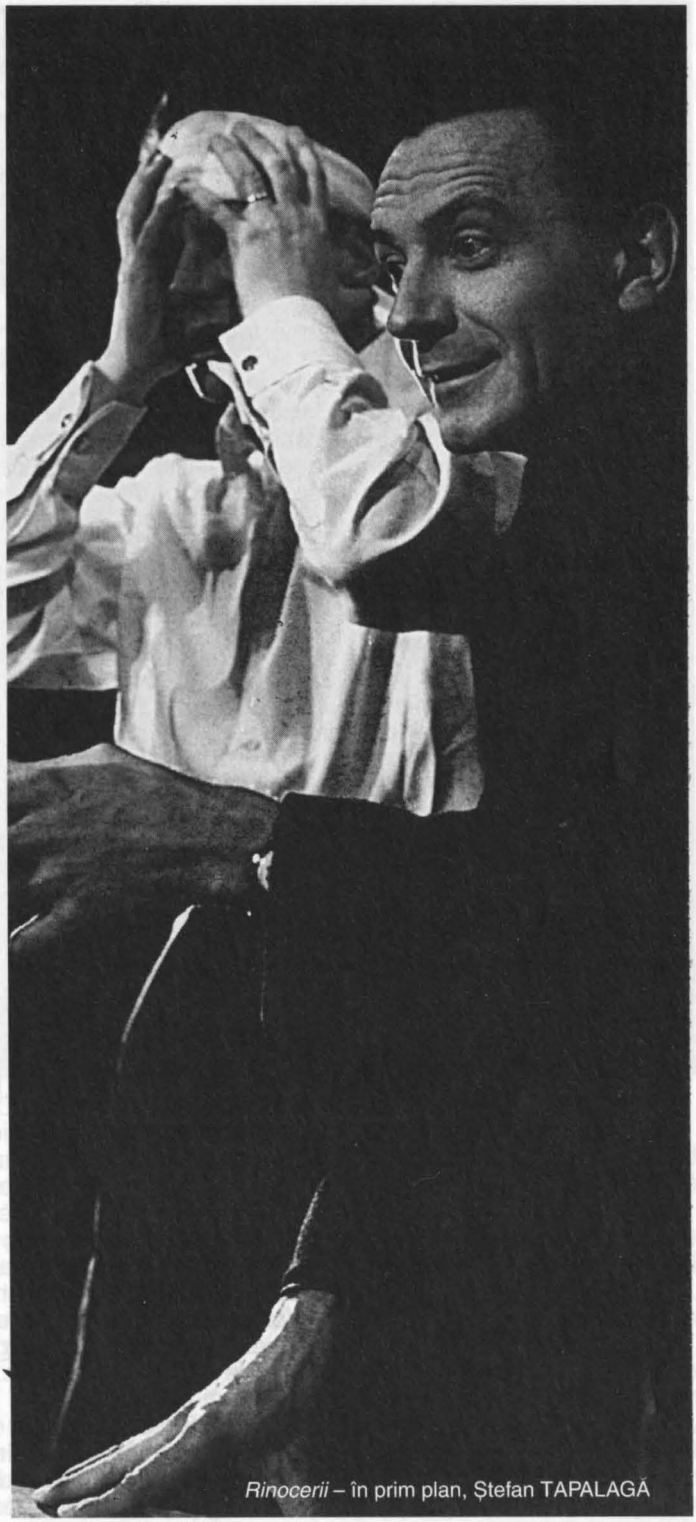
În total au fost șase montări în teatrele din București, între aprilie 1964 și decembrie 1968: **Rinocerii** (1964), **Cântăreața cheală**, **Regele moare**, **Scaunele** (1965), **Ucigaș fără simbrie**, **Victimele datoriei**[11] (1968), înscrise în grade diverse și – prin opțiunea textelor – în cele două direcții stilistice majore[12]: realismul esențializat și convenționalizarea declarată, fățișă.

Adeptul unui realism semnificativ, în care parabola se degajă, în sens hegelian, din *pilda* ce se instituie sub zodia verosimilului, ca un fapt de viață posibil – insertul simbolic, suprareal sau oniric definind, în acest context, stări de spirit, fenomene aberante, patologie morală, amenințări existențiale, Lucian Giurchescu a optat pentru piese din ciclul lui Bérenger, acestea corespunzând conceptului său de teatru, montând (de fiecare dată în colaborare cu scenograful Dan Nemțeanu) **Rinocerii**, în 1964[13] și **Ucigaș fără simbrie,** în 1968[14] (ambele la Teatrul de Comedie). Amândouă spectacolele dezvăluiau comunicativ, comprehensibil, coerent enorma incoerență a iraționalului existenței omului în societate și în lume.

Total lipsit de inhibiții în raport cu prestigiul autorului și al exegeților săi (în cei 15 ani de la debutul lui Eugen Ionescu se adunase o impresionantă bibliografie), ca și față de prestigioasele montări europene care l-au precedat (la Paris, în regia lui Jean-Louis Barrault, care a interpretat și rolul principal; la Londra, în aceea a lui Orson Welles, cu Laurence Olivier în Bérenger), Lucian Giurchescu se încredința în **Rinocerii** virtuților spectaculare ale textului (la fel va face și în **Ucigaș fără simbrie**), convins de forța intrinsecă a acestuia. „Un autor, dacă are ceva de spus, te împinge spre o anumită modalitate de exprimare în imagini", afirma el. „Stilul regizorilor e egal cu afinitatea lor la o problematică, ce poate cuprinde – de la farsă la tragedie, de la teatrul de cameră la superproducție – orice operă teatrală care duce spre un anume spațiu de preocupări de fond și, desigur, de găsire de noi forme. Lucian Giurchescu opta pentru „îmbrățișarea" scenică a ideilor, în „forme metaforice sau nemetaforice", care, ocolind didacticismul, să deschidă „un câmp larg fanteziei și inteligenței, gustului personal, preferinței pentru o anumită modalitate de exprimare, opunându-se schematismului dogmatic, încercării de limitare a câmpului de creație". Impunându-și obligația de a construi spectacolul prin riguroasa „dezghiocare" a sensurilor acestei piese de profundă investigație a sufletului și a rațiunii, spre evidențierea motivațiilor conflictului, regizorul își afirma dreptul inalienabil de a respecta „conținutul și nu neapărat mijloacele indicate de autor, fie el și genial". Refuza capetele de rinocer consemnate în text (proiectate sau butaforice), transpunând scenic *starea fundamentală* a piesei, „prezența puternică a pericolului, strângerea cercului în jurul oamenilor, atmosfera de tensiune crescândă, ce duce la clarificarea punctelor de

vedere, a atitudinilor eroilor față de situația în care nu mai poate exista cale de mijloc". Bizuindu-se pe forța de sintetizare a textului, proceda, așadar, prin construcție analitizată, fiind astfel în consens cu poetica ionesciană, care reclama montări realiste. Regizorul opta pentru debitul verbal normal, firesc, nuanțat, revelator psihologic și definitoriu pentru succesiunea progresiv tensionată, graduală a situațiilor dramatice, în care primează relațiile interpersonaje. Persifla psalmodierile „lipsite de nerv și, la urma urmelor, plictisitoare", formalizările declamative „siluite"[15].

Din multe puncte de vedere, Lucian Giurchescu a fost în consens cu *spiritul* ionescian, dramaturgul însuși caracterizând piesa ca: „descripție clinică și riguroasă a contagiunii și nu alegorie confuză". Aceasta i-a adus cuvinte de apreciere din partea autorului, care, vizionând spectacolul în iunie 1965 în cadrul Teatrului Națiunilor, la Paris, a apreciat montarea bucureșteană pentru originalitatea ei, pentru alfabetul artistic, pentru sistemul propriu și inimitabil de expresie, pentru individualitatea și realismul poetic, pentru tălmăcirea în modul cel mai concret a fabulei, fără alterarea lirismului conținut de simbolurile sale. Radu Beligan i s-a părut „extrem de impresionant, în jocul lui, de o simplitate extraordinară. Cred că este unul dintre cei mai mari actori contemporani" a declarat, cu acel prilej, Eugen Ionescu[16]. „Mi s-a părut că, fără accesorii,



Rinocerii – în prim plan, Ștefan TAPALAGĂ

românii au reuşit să transmită în mod sensibil trecerea de la umanitate la animalitate. Mecanismul psihozei colective a fost perfect pus în evidenţă"[17].

Forţa spectacolului **Rinocerii** şi marea lui originalitate a constituit-o *umanizarea* codurilor, nu numai a mesajului, revelarea stărilor prin mijloace *energetice*, sonore şi vizuale bine acordate în fluxul crescător al imaginilor (muzica compusă de M. Ciortea şi T. Suciu), prin ecleraj (lumina verzuie şi proiecţiile înspăimântătoare ale monştrilor).

Sugestivitatea material-imaterială (deci mult mai eficientă datorită capacităţii invadante de influenţare emoţională şi coparticiparea imaginativă a spectatorilor) se bizuia pe arta actoricească, care asigura dramaturgia axială potenţată progresiv de mijloace scenice. Montarea dezvăluia realitatea psiho-socială a morbului, în permanenţă recurent, al extremismului degradant, cotropitor, revelându-i, prin semne subtile, tangibile ţesătura, scenariul, dinamica, sensul.

Bérenger (Radu Beligan), martor neputincios şi cam naiv, mai degrabă mişcător decât comic – cum s-a observat –, victimă în **Ucigaş fără simbrie**, **Pietonul aerului**, **Regele moare**, *rezistă* în **Rinocerii**, împotrivindu-se animalizării, dezumanizării proliferante şi invadatoare. Baricadându-se în odaie, în lumea lui neînsemnată, dezmeticindu-se din abulie, stupoare, groază, autosuspiciune, disperare, om fără calităţi spectaculoase, el alege să-şi apere fiinţa şi omenia. Scenografia lui Dan Nemţeanu, închipuind o urbe provincială, ce amintea deopotrivă de orăşelele caragialeşti, „micul Paris" şi piaţetele neorealiste franceze, cu bistrouri şi cafenele pe trotuar, realiza atmosfera tihnită a târgului în care irumpe, pe neaşteptate, aberaţia bestiei verzi. *Metamorfoza*, în prim-plan a prietenului Jean, transformat progresiv prin contagiune (act II), prezenta o simptomatologie fizică şi morală detaliată. Era urmărită apoi convertirea treptată a tuturor în rinoceri, în sunetele monotone ale unei muzici obsedante, copleşită şi ea de tropăituri, cântece şi mugete, în timp ce umbre verzui invadau cerul. Se crea o subtilă orchestrare a prezentării fiziologiei individuale în raport cu fenomenul aberaţiei colective, unanime, într-o progresie semnificativă, de la suspendările tăcute, rău prevestitoare, în care se auzea muzică de caterincă, spre vacarmul stereofonic, apocaliptic.

Vizionat de critici străini mai întâi în cadrul unei reuniuni internaţionale a Institutului Internaţional de Teatru (I.T.I.) la Bucureşti, în 1964, spectacolul a impresionat prin inventivitate şi modernitate regizorală şi actoricească: „**Rinocerii** m-a impresionat cum arareori până acum m-a entuziasmat vreun spectacol. Jocul lui Radu Beligan este foarte modern, foarte profund şi foarte inteligent. Cred că el a realizat una dintre cele mai bune interpretări ale lui *Bérenger* din lume". (Arvi Kivimaa) Criticul francez Michel Saint-Denis aprecia marele talent al actorilor români şi tendinţa spre nou în cadrul tradiţiei convenţionalizate, considerându-l pe Radu Beligan „un exemplu de improvizaţie actoricească". Canadianul James de B. Domville preţuia foarte buna interpretare şi interesul special de a-l vedea „pe Ionescu jucat de români" şi de a asista „la primul său spectacol în România". Au existat voci care l-au considerat drept „unul dintre cele mai bune spectacole din lume cu această piesă", pentru că, „spre deosebire de spectacolul cu Jean-Louis Barrault, unde în primul rând se remarcă unii actori, aici te impresionează spectacolul în întregime, pe toate coordonatele; ritmul este remarcabil; decorul este extraordinar" (Jan Copecky, Cehoslovacia). Declarându-se foarte impresionat de **Rinocerii** lui Lucian Giurchescu, criticul William Gaskill din Anglia făcea o apreciere măgulitoare: „cunoşteam bine piesa, o văzusem cu Laurence Olivier în rolul principal şi rămăsesem cu impresia că e lungă. M-am mirat că la Teatrul de Comedie, deşi jucată într-o limbă străină, mie nu mi-a părut lungă. M-a cucerit publicul, care reacţiona viu, ca şi jocul lui Radu Beligan. Căci Laurence Olivier nu a fost nici pe departe atât de bine ca Radu Beligan în acest rol". René Hainaux din Belgia remarca stilul „cu totul deosebit" al spectacolelor Teatrului de Comedie, care „se pot prezenta oriunde în lume, datorită înaltei lor ţinute profesionale şi jocului modern al interpreţilor. Mă aliez şi eu entuziasmului general trăit de toţi prietenii mei faţă de **Rinocerii**. Cred că Radu Beligan descoperă esenţa umană a personajului până în cele mai profunde straturi psihologice ale ei, redând-o cu simplitate desăvârşită"[18].

Căutările spectacologice româneşti au fost confirmate şi cu ocazia evoluţiei Teatrului de Comedie în cadrul Teatrului Naţiunilor, în iunie 1965, unde **Rinocerii** s-a reprezentat alături de **Troilus şi Cresida** de W. Shakespeare, în regia lui David Esrig (spectacol distins cu o menţiune specială de juriu) şi **Umbra** de Evgheni Şvart (în aceeaşi regie). Echipa românească

Radu BELIGAN și Dorina DONE în *Rinocerii*

a fost distinsă cu Premiul pentru cea mai bună participare națională, opiniile criticilor consfințind originalitatea spectacolelor, caracterul modern și divers stilistic, teatralitatea inventivă și plină de vervă practicată de o trupă bine pregătită actoricește și omogenă.

S-a remarcat, cu acest prilej, „mulțimea mijloacelor scenice reîntinerite și prezentate cu o fantezie prodigioasă", extraordinara „disponibilitate pentru stilurile de joc cele mai opuse", ceea ce constituie „dovada mobilității moderne a teatrului românesc"(A. M. Julien, directorul Teatrului Națiunilor). A fost apreciată varietatea resurselor artistice ale actorilor care vădesc „o formație completă, exersați în toate disciplinele corporale" („France-Soir"), capabili să treacă fără dificultăți la universuri de idei diferite și la mijloace când de o sobrietate clasică, deplină, fără gesturi, cu inflexiuni și tăceri, când „explodând într-o animație și o vervă neistovită" (actorul francez François Chaumette, de la Comedia Franceză). „Se joacă teatru de către acești actori așa cum n-ar trebui niciodată să uităm că e nevoie să se joace. Ei nu uită. Și o fac foarte simplu, urcând și coborând, râzând și plângând, alergând și zbenguindu-se, producând sentimente din toată ființa, din adâncurile ei, așa cum trebuie

s-o facă întotdeauna niște actori demni de acest nume, cum o fac în fond oamenii" (regizorul François Maistre). Paul-Louis Mignon, directorul Centrului Francez de Teatru și cronicarul dramatic de la Radio-Paris, situa stilistica montării **Rinocerilor** „la egală distanță de o stilizare căutată și de un realism anecdotic", apreciindu-i simbolismul implicit, lipsit de ostentație, în care „poezia vine din interior, din expresia sensibilității. Totul provine aici din prezența umană". După opinia lui A. M. Julien, directorul Teatrului Națiunilor, în **Rinocerii** Teatrului de Comedie era „frapantă simplitatea cu totul modernă a formulei artistice, refuzul oricărui artificiu, sobrietatea – ceea ce te face să uiți că actorii sunt actori".

Interpretarea lui Radu Beligan s-a bucurat de o deosebită prețuire. „A fost fără îndoială mai plăcut să vedem un Bérenger obosit, apoi îngrijorat, apoi nefericit, neliniștit, pe urmă speriat, prin jocul sobru al lui Radu Beligan, decât să asistăm la convulsiile și grimasele eroului, așa cum ne-au fost arătate în unele spectacole"(J. J. Gaultier în „Figaro"). „Radu Beligan – scria Jacques Lemarchand, editorul lui Eugen Ionescu – în rolul lui Bérenger, a jucat cu discreție, și drama și-a dobândit astfel o nouă sursă de tragic, care duce piesa la adevăratele ei culmi"[19].

Valeriu Moisescu a optat pentru piesa cu care a debutat Eugen Ionescu, **Cântăreața chelă**, pe care a prezentat-o într-un spectacol coupé – premiera la 20 martie 1965 la Teatrul Mic – alături de **Cinci schițe** de I. L. Caragiale, autor revendicat drept precursor de turbulentul insurgent. Una dintre cele cinci schițe, care dovedesc răspicat această filiație caragialiană, era **Căldură mare**, tradusă, de altfel, și adaptată de Eugen Ionescu, în 1953, și prezentată la Théâtre de la Huchette (care va deveni citadela teatrului ionescian), alături de alte șase piese scurte scrise de el însuși[20]. În spectacolul lui Valeriu Moisescu au fost prezentate, deci, schițele caragialiene **La Moși**, **La poștă**, **Căldură mare**, **Temă și variațiuni**, **De închiriat**[21], al căror umor absurd era revelat pentru prima oară prin limbaj teatral.

Valeriu Moisescu și-a afirmat astfel scenic atașamentul pentru ostentația avangardistă a pieselor lui Ionescu, care lansau marile teme ale absurdului într-o formă agresiv inovatoare ca structură, limbaj, stilistică, subliniindu-le capacitatea generatoare de imagine și retorică spectaculară aparte, proprie. El a realizat un dublu demers exegetic: pe de o parte, tratarea universului dramaturgic ionescian într-o viziune spectaculară „absurdistă", în care absurdul situațiilor era subliniat prin interpretarea actoricească funambulescă, de tip marionetă, cu acel umor al imobilismului și înțepenelii, care l-a impus pe Buster Keaton. Pe de altă parte, abordarea clasicului Caragiale într-o viziune actualizatoare, prin revelarea scenică a antecedentelor românești ale teatrului ionescian.

Demersul experimental al lui Valeriu Moisescu – discutat cu febrilitate la data premierei – constituia o mutație violentă nu numai de viziune și stilistică spectaculară, ci și de optică exegetică. Se instituia, astfel, un precedent în translările stilistice, care realiza spectacular actualizarea clasicilor (aflată în centrul preocupărilor oamenilor de teatru din toată Europa în deceniul al șaptelea) și o metodă de exegeză teatrologică, de retroproiectare hermeneutică ce anticipa și orienta demersurile analitice ale criticilor, dând un imbold special cercetărilor de caragialeologie și înscenărilor de tip „absurdist" propagate de atunci din ce în ce mai consecvent, prin teatru și televiziune.

În această modalitate scenică, exercițiul interpretativ (regizoral și actoricesc) cel mai apropiat era tocmai brechtianismul (de care Eugen Ionescu s-a dezis cu înverșunare, în repetate rânduri), cu gradele lui de distanțare ce legitimau dezvăluirea dezumanizării, reificării, degradării, deriziunii, chiar în pofida emoției teatrale și spre profitul și stimularea lucidității, observației și evaluării intelectuale.

Proiectarea unei viziuni violent noi asupra unor texte de altă factură, realiste, realiza astfel o teatralizare apăsată ostentativ în cele **Cinci schițe** de I. L. Caragiale din prima parte a spectacolului său.

Argumentându-și optica, în cazul **Cântăreței chele** prin spusele lui Eugen Ionescu care promova „un teatru în care *invizibilul* devine vizibil, în care *ideile* devin imagine concretă, realitate, în care *problema* capătă carne", Valeriu Moisescu susținea, în general, datoria teatrului modern, de a înlocui vechile convenții de expresie, sclerozate în timp, creându-și „propriul său limbaj convențional", pe care spectatorul îl va descifra pe parcursul reprezentației. El recomandă limbajul convențional al spectacolului în măsura în care este transmisibil, comprehensibil și eficient, inspirat și justificat de un anumit text, ca *sistem nou de semne*.

Modalitatea constituia, la vremea respectivă, o noutate de atitudine creatoare în regia românească, fapt dovedit de reticența cu care era primit experimentul de critica de specialitate. Un comentator comprehensiv și avizat, ca B. Elvin era și el în dezacord cu această viziune asupra pieselor caragialiene și chiar asupra celor aparținând lui Eugen Ionescu, deși era înscris el însuși în bătălia de reteatralizare a teatrului românesc. Regizorul George Rafael a optat pentru o mai puțin convențională expresie scenică în **Scaunele** (Teatrul „C. I. Nottara", 28 octombrie 1965), și a fost întâmpinat mai favorabil.

Conform experienței spectacologice brechtiene, Valeriu Moisescu a epurat epicul, reținând modurile distanțării, ostentația expresivă, atitudinea lucidă, antisentimentală și antiiluzionistă, provocarea observației și reflecției intelectuale. Temele, finalitățile și mijloacele teatrului ionescian (care erau bine identificate, *in nuce,* și uneori bine structurate și la Caragiale) activau achizițiile expresivității scenice maximale, reanimate înainte prin experiența înscenării pieselor de Brecht, și erau legitimate prin invocarea și prezentarea principiilor reteatralizării așa cum fuseseră formulate de A. Appia, E. G. Craig, Meyerhold și A. Artaud.

Formalizarea și stilizarea apăsată, tautologică a sensului implicit, identifica și definea tipul și stereotipul în teatrul absurd, cu toate particularitățile sale comportamentale, gestuale, atitudinale. Era configurat *gestus*-ul absurd, acea atitudine emblematică, definitorie categorial, care uneori e numită, în variantele elementare, „poză" specifică, instantaneu caracterizantă. Piesa însăși (**Cântăreața chealâ**) aparținând absurdului afișat și proliferant la nivelul limbajului și comportamentelor eroilor și la acela al sintaxei textuale, regizorul răspunde „acuzei" de „pleonasm artistic", de „<<absurditate a absurdului>>, un fel de ridicare la pătrat a absurdului", până la vizualizarea gestuală a mecanizării conținute în text, prin capacitatea și practica demult instituită și creditată a dramaturgiei europene de a genera stil. Așa cum dramaturgia realistă a fost reprezentată prin modalitatea scenică realistă, fără a stârni proteste („cu amănunte autentice de viață și respect al atmosferei, așa cum solicită textul") și teatrul absurdului, așa cum este el verbalizat în dramaturgie, are dreptul la crearea unui stil spectacular specific și a unor sisteme de semne scenice organice, imanente, proprii, identificabile ca atare și posibil de autonomizat ca limbaj particular. Valeriu Moisescu considera că teatrul contemporan (în 1965) se caracteriza, în primul rând, printr-un „dinamism al ideii" („lăsând pe un plan secundar anedotica piesei"), prezentând o „realitate interpretată și tranfigurată artistic"; nu una mimetică, fals fidelă, ci una care să implice în conținutul transmis și dorința de influențare, cu totul îndreptățită, aparținând creatorului-regizor.

Din esențializare, sintetizare, concentrare, „maximum de expresivitate" rezultă „gradul de tărie" și violența dorită a teatrului contemporan, afirma regizorul. El vorbește (forțând accepțiunile) despre „un realism al esențelor, al puterii de concentrare, al densității conținutului", militând în fapt pentru legitimitatea, oportunitatea și normalitatea *teatralizării poetice* a limbajului scenic. Evidențiind „raporturi inedite în realitate și transfigurându-le teatral-artistic", regizorul-creator declanșează un proces de conștientizare în receptor (care are astfel posibilitatea, prin șarjă și decupare, să sesizeze stereotipia nocivă a comportamentului său în realitatea vieții, vizionând, de pildă, **Cântăreața chealâ**). Este perfect justificată astfel, „o a doua realitate, de natură artistică", scenică, având „puterea de a influența realitatea obiectivă".

Regizorul pleda pentru crearea unui limbaj spectacular în mod franc *convențional*, în funcție de datele specifice ale piesei, în care transmiterea conținutului de idei să se realizeze prin instituirea progresivă și procesuală a sistemelor de semne. „Spectacolul modern trebuie să-și creeze propriul său limbaj convențional", pe care „spectatorul îl va descifra pe parcursul spectacolului", demers cu atât mai oportun (și mai justificat) cu cât teatrul european e lipsit de codificări tradiționale propriu-zise.

Valeriu Moisescu aduce o mărturisită aspirație spre laconismul limbajului, spre concizia expresiei scenice, spre semiotizarea și semantizarea limbajelor teatrale, promovând un sistem de semne personal, în care o „expresie pur convențională, ca aceea a unui semn, a unei formule chimice sau matematice (...), chiar dacă la început nu va fi acceptată, prin reluare în cadrul aceluiași spectacol, prin asociere cu un obiect, o situație, poate deveni simbol și poate căpăta valoarea de transmitere a unui sens profund".

Condiția structurală a teatrului fiind aceea de a furniza „o percepție întemeiată pe senzații vizual-auditive de un anumit ordin", care întreține „sentimentul de ficțiune", condiția expresivității realist-teatrale este aceea a organicității mijloacelor care, indiferent de natura lor convențională, le apropie de factura textului", pe care regizorul trebuie să-l slujească în cea mai mare măsură prin activizarea și dinamizarea mijloacelor. „Sesizarea și determinarea planului de teatralitate al unui spectacol sunt în funcție de cultura teatrală a artistului creator, de puterea de sintetizare și esențializare, de sensibilitatea și capacitatea sa de interpretare activă a realității, de puterea sa de a descoperi în viață raporturi inedite din punct de vedere teatral".

În interpretarea textelor clasice, pe de altă parte, un regizor-creator nu poate să nu țină seama de valorile gândirii teatrale contemporane lui, capăt al unei evoluții semnificative, care îi conferă o insolită perspectivă estetică.

Ceea ce evidențiază punerea în scenă în **Cântăreața cheală** este *mecanismul dereglat*, în scena dintre soții Martin, de pildă, fiecare executând „o mișcare de rotație în jurul axei sale, neizbutind să întâlnească privirile celuilalt, deși se află unul lângă altul, căutându-se, dar negăsindu-se".

Pentru regizor acest mod de abordare care, la vremea respectivă, era foarte nou, dar azi reprezintă o direcție demult încetățenită, chiar obosită, trebuia să aibă rigoarea și factura unei „formule matematice". În contextul piesei și al spectacolului, „convenția, formula, semnul, sistemul de semne se dezabstractizează, devenind pentru spectator o metaforă, un simbol al neputinței de comunicare". Aceasta izvorăște din datele „strict particulare ale piesei și ale spectacolului" și „nu poate fi judecată, în general" și autonom, după opinia regizorului. Ducându-și raționamentul la ultimele consecințe, Valeriu Moisescu consideră că modalitatea generată de dramaturgia ionesciană poate fi proiectată și asupra altor texte aparținând unor stiluri diferite, tot așa cum realismul scenic a constituit (și poate constitui) cu îndreptățire modalitatea spectaculară a unor texte nonrealiste.

Regizorul își justifică perspectiva ionesciană (retroproiectarea unei viziuni rezultate din teatrul ionescian) asupra schițelor caragialiene și tonul lipsit de veselie al mizanscenei invocând antecedente ilustre ca acelea ale lui Strehler – brechtian în unele viziuni sau renunțând la efectul pitoresc și la „exuberanța coloristică", pentru tonuri mai grave. El se declară pentru distanțare, disecție, răceală, gravitate și găsirea corespondențelor trecut–prezent prin proiectarea spre trecut a opticii insolite rezultate din perspectiva devenirii. Ele descoperă și dezvăluie raporturi inedite, analogii și similitudini, care justifică originalitatea[22].

„Mașinăria uniformizantă", mimând viața reală, începea astfel în spectacolul lui Valeriu Moisescu (scenografia: Adriana Leonescu) prin bâlciul panoptic din **La Moși**, ipostazierile sale umane perindându-se apoi succesiv prin **La Poștă**, **Căldură mare**, **Temă și variațiuni**, **De închiriat**, ca o umanitate rigidă, uniformizată, anonimată de pălării fără identitate, alcătuire eteroclită de oameni și obiecte, discutând, pe cât de zadarnic, pe atât de aberant, agramat și stupid, „situațiunea politică", „criza oribilă", generalizată și cronică. Ziarul este, ca și la Ionescu, un element focal, declanșator al dilatărilor, deturnărilor, răstălmăcirilor, glosărilor de tot soiul. În confuziile mentale, dirijate, premeditate sau spontane bântuie același vid interior din **Cântăreața cheală**, aceeași simptomatică interșanjabilitate a enunțurilor, aceeași bâlbâială a gândirii, aceeași toleranță la mimarea penibilă a existenței și a vidului. Sincronie de gesturi și mișcări, „perpetuum mobile", în care se pulverizează reperele și valorile constituite. Imponderabilitatea, dereglarea, labilitatea, confuzia, lipsa de sens și de țel, șuvoiul van al vorbelor sau laconismul lor din lenea de a trăi dau sugestia de cerc închis, de reluare perpetuă a acelorași stări, a aceleiași mecanici absurde într-un timp mort. Cei doi protagoniști din **De închiriat** locuind în apartamente identice se mută unul în locul altuia. Ilogism, absurd, alienare, mișcare în gol, agitație stearpă, psihologii și sensibilități de serie, clișee de vorbărie prelungite perfect din schițele caragialiene în **Cântăreața cheală**. Absurdul e explicitat, autonomizat, robotizat, un fel de „balet mecanic", banalul devine o mecanică a asocierilor și disocierilor, un joc de forme care compune și descompune mișcările personajelor, stilizându-le și instaurând domnia artificialului. După opinia lui B. Elvin, cronicar al spectacolului, în felul acesta realitatea resorturilor uzate ale acestor ființe scenice e escamotată. Nu se vede că viețuiesc și datorită ritmului prea lent. Criticul le impută că nu au vigoare naturalistă, încât să-și dezvăluie credibil și plauzibil (deci realist) „întreaga lor incapacitate și

meschinărie". Rezultatul constituie astfel un pleonasm artistic (în raport cu această cronică își va preciza regizorul poziția estetică). Pentru a acorda pondere obiecțiile sale, B. Elvin invocă mizanscena naturalistă a lui Nicolas Bataille, la premiera absolută a **Cântăreței chele** (în 1950), când cadrul scenic nu se deosebea de acela al interioarelor lui Ibsen[23].

În piesa lui Ionescu însă, Valeriu Moisescu a subliniat solitudinea, anxietatea, zădărnicia, sclerozarea, ilogismul, înlocuirea eroului teatral cu personajul-fantoșă, înlănțuirea întâmplătoare și contradictorie ce ia locul intrigii, universul straniu, coșmaresc, sterilitatea oricărei încercări de salvare. Într-adevăr, în spectacolul lui V. Moisescu, personajele devin ipostaze simbolice, uniformizate, într-o lume de bâlci și panoptic.

După aceste puneri în scenă de început, la interval de mai puțin de un an, prima scenă a țării a găzduit un spectacol Eugen Ionescu: **Regele moare** în regia lui Moni Ghelerter și scenografia lui Paul Bortnovschi[24], la 10 octombrie 1965, într-o distribuție de elită (Aura Buzescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Valeria Gagialov). Așadar, la doar un an de la prima montare în România a unei piese de Eugen Ionescu, Teatrul Național din București, instituție prin excelență mobilă și deschisă spre nou prin chiar tradiția ei, a găzduit un spectacol din „ciclul Bérenger", realizat în formula unui realism existențializat, semnificativ. Pe scena Comediei Franceze abia în 1966 va răzbate Eugen Ionescu prin **Setea și foamea**, așadar, după 17 ani de la montarea **Cântăreței chele** la Théâtre de Noctambules.

În aceeași stagiune, 1965–1966, la 28 octombrie, George Rafael a pus în scenă **Scaunele** în scenografia lui Dan Nemțeanu, la Teatrul „C. I. Nottara", spectacol remarcabil prin echilibrul între aparența realistă și insertul absurd, în excepționala interpretare a actorilor Ileana Predescu, Constantin Rauțchi, Nicolae Wolcz *(Oratorul)*[25].

La începutul stagiunii 1968–1969, la 2 octombrie 1968, a avut loc la Teatrul de Comedie premiera piesei **Ucigaș fără simbrie** în regia lui Lucian Giurchescu și scenografia lui Dan Nemțeanu[26], iar la 14 decembrie 1968, la Teatrul Bulandra, **Victimele datoriei**, în regia lui Crin Teodorescu și scenografia lui Paul Bortnovschi[27].

Cu piesa **Cum să fierbi un ou răscopt,** în regia lui Ioan Taub la Teatrul Național din Cluj, avându-l pe Dorel Vișan în rolul titular, se încheie montările dinainte de 1989 ale lui Eugen Ionescu, devenit indezirabil după celebrele *Teze din iulie 1971* ale Partidului Comunist Român, care strângeau șurubul în cultură.

Dar, după 1990, limbajul puternic semiotizat generat de teatrul absurd a putut să devină, prin extrapolare, modalitatea expresivă constituită sistemic, un pamflet dur, capabil să se încarce cu sensuri insolite, amare, gâlgâind de revoltă, ca în **Lecția** lui Mihai Măniuțiu. Parabola sumbră, insuportabilă, a utopiei comuniste era înfățișată ca o parodie înverșunată invadată de însemnele, simbolurile, emblemele agitatorice demult compromise. Un asemenea capăt de drum se întemeia pe formalizarea ostentativă și încrâncenată a interpretării, ca și pe retorica directă, excesivă a accesoriilor și desfășurării scenice care aparțineau unui rechizitoriu multă vreme obligat la tăcere. Tonalitatea era paroxistică, agresivă ,torturantă: **Lecția** devenise istoria unei aberații politice nimicitoare. Mecanismul absurd își demonstra scenic ubicuitatea distrugătoare[28].

În anii '90, în **Cântăreața cheală** regizată de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, metafora dinamică va fi dusă până la capăt, *topos*-ul fundamental al spectacolului fiind cutia iluzionistului (prestidigitator, păpușar, regizor, demiurg) din care ies personajele ionesciene și în care se vor întoarce prin reamorsarea mecanismului sau poate prin totala lui dereglare, jucând de la coadă spre cap, accelerat, uluitor, toată desfășurarea scenică, până reintră în cutia magică, revenind la punctul de plecare. Ritmul e mult mai susținut, debitul e ludic, vesel și cuceritor, nimic din gravitatea inițială a farsei tragice nu mai există în spectacolul lui Tompa. Lumea s-a obișnuit cu propria ei imagine absurdă, cu cercul închis în care trăiește, acceptându-și ilogismul, zădărnicia, stupiditatea, inconsistența. Se complace în agitația frenetică și se amuză în anomalie. „Coșmarul vesel"[29] care a început cu spectacolul lui Valeriu Moisescu a fost dus la ultimele consecințe. „Feeria ternă și monocromă" ce denunța în 1965 platitudinea gândirii, formulele osificate, lipsa de sens, anxietatea, neputința într-un pamflet satiric acid, devine după 30 de ani (montarea lui Tompa e din 1992) un vodevil sau un cânticel vivant cuceritor, o parodie vivace a lumii. Marile mituri sumbre s-au spulberat, pierzându-și demnitatea în viziune *à la legère*. Universul teatrului absurd nu mai e, scenic, straniu, oniric, de coșmar, ci zglobiu, vioi, aiurit. Depersonalizarea și negarea coerenței lumii: o farsă veselă, o șotie[30].

NOTE:

[1]. Scrisă în 1948–1949, **Cântăreața cheală** a văzut lumina rampei la 11 mai 1950 la Théâtre des Noctambules, în regia lui Nicolas Bataille. Mai târziu, la Teatrul La Huchette din Paris, **Cântăreața cheală** a fost jucată în zeci de mii de reprezentații, cu multe generații de actori.

[2]. Declașată prin articolul semnat de Liviu Ciulei în 1956 în revista ***Teatrul***.

[3]. În 1956 s-au deschis granițele pentru primul turneu din apusul Europei, care, nu întâmplător, era francez: Teatrul „L' Atelier" din Paris. În 1990, tot teatrul francez a fost acela care și-a trimis primii emisari în România prin turneul „Printemps de la libérté"

[4]. La 31 octombrie 1964, a fost reprezentată pentru prima oară după război o piesă de Lucian Blaga: **Anton Pann**, la Teatrul de Stat din Timișoara.

[5]. Acest curs fusese de altfel precedat în februarie 1945 de *Seminarul de regie experimentală*, condus de Camil Petrescu și urmat de ciclul de conferințe și simpozioane (6 februarie–20 martie 1946) privind *Probleme de bază ale teatrului românesc*, susținute de esteticieni, filosofi, oameni de teatru de talia unor: Tudor Vianu, Camil Petrescu, Ion Sava, Aurel Ion Maican, N. D. Cocea, Petru Comarnescu, Alice Voinescu, Al. Kiriţescu, Ion Şahighian, Ion Luca, Lucia Sturdza Bulandra, V. Maximilian. Aceste căutări erau concomitente cu experimentele lui B. Brecht în Germania, G. Strehler în Italia, Jean Vilar în Franța.

[6]. Tot cam din 1956 – 1957 datează și începutul experimentelor la J. Grotowski în Polonia, și șocul produs de montările lui Peter Brook în Anglia.

[7]. Și Colocviul organizat de Institutul Internațional de Teatru în 1965 la Viena avea pe ordinea de zi, printre altele, tot definirea realismului.

[8]. În care spectacolul **Cum vă place** de W. Shakespeare (premiera la 24 iunie 1961) la Teatrul „L. S. Bulandra" marcase momentul spectacologic declanșator

[9]. Prima montare a unei piese de Bertolt Brecht a aparținut regizorului german Hans Schuschnig, la Teatrul de Stat din Sibiu: **Mutter Courage** (1956), la secția germană nou înființată în acel an. Lucian Giurchescu a pus în scenă la București, la Teatrul Giulești, în 1959, **Domnul Puntila și sluga sa Matti** (premiera: 22 mai)

[10]. Andriana Fianu, *Teatrul contemporan și contemporaneitatea teatrului*. Pe marginea Colocviului de la Viena, în ***Teatrul***, an X, 1965, p.77.

[11]. La Teatrul Național din Cluj, Ioan Taub a montat **Cum să fierbi un ou răscopt**, în 1970, cu Dorel Vișan în rolul principal.

[12]. De altfel, și opțiunea textelor a dezvăluit aceste înclinații, existând deosebiri sensibile de atitudine, tematice, structurale, sintactice între prima perioadă ostentat avangardistă, aceea a pieselor scrise până în 1955, **Cântăreața cheală** (1948–1949), **Lecția** (1950), **Jacques sau supunerea** (1950), **Scaunele** (1951), **Victimele datoriei** (1952), **Maestrul** (1953), **Amedeu sau Cum să te descotorosești** (1953), **Tabloul** (1954), **Noul locatar** (1955), **Improvizație la Alma** (1955) și cele scrise din 1956 încoace, **Ucigaș fără simbrie** (1957), **Rinocerii** (1959), **Delir în doi** (1962), **Regele moare** (1962), **Setea și foamea** (1962), **Pietonul văzduhului** (1963), **Lacuna** (1965), **Jocul de-a măcelul** etc.

[13]. Piesă a cărei primă formă a fost o nuvelă, **Rhinocéros** (1956), publicată în *Les lettres nouvelles*, **Rinocerii**, scrisă în anul următor, a avut premiera pariziană în 1960 la Théâtre de France, iar cea bucureșteană la Teatrul de Comedie, la 2 aprilie 1964, regia: Lucian Giurchescu, scenografia: Dan Nemțeanu, muzica (de fapt comentariul sonor): M. Ciortea și T. Șuciu. Distribuția: Radu Beligan *(Bérenger)*, Ion Lucian *(Jean)*, Mircea E. Balaban *(Logicianul)*, Mircea Constantinescu *(Domnul Bătrân)*, Sanda Toma *(Daisy)*, Costel Constantinescu *(Botard)*, Ștefan Tapalagă *(Dudard)*, Gh. Dinică *(Dl. Papillon)*, Tilda Radovici *(Gospodina)*, Dorina Done *(Doamna Boeuf)*, Iarina Demian *(Chelneriţa)*, Ina Dan *(Băcăneasa)*, V. Plătăreanu *(Cafegiul)*, Livia Ilanțiu *(Bătrâna)*, N. Turcu *(Băcanul)*, Mircea Mușatescu *(Pompierul)*, N. Gh. Mazilu *(Bătrânelul)*.

[14]. **Ucigaș fără simbrie**, scrisă la Londra în 1957, cu premiera la Théâtre Récamier din Paris, în 1959, a fost o piesă puțin jucată, cea de-a doua montare în lume fiind tocmai aceea semnată Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie (premiera: 2 octombrie 1968) cu Radu Beligan, Ion Lucian, Mircea Șeptilici, Sanda Toma în distribuție.

[15]. Lucian Giurchescu, **Aspecte practice**, în ***Teatrul***, an X, 1965, nr. 3, pag. 8-9.

[16]. B. Elvin, **Aceşti mari prieteni ai visului**, în ***Teatrul***, an XI, nr. 7, pag. 60-66.

[17]. Eugen Ionescu, citat de Mira Iosif în ***Teatrul***, an XIII, 1968, nr. 11, pag. 68.

[18]. Mira Iosif, **Critici străini despre „Rinocerii"**, în ***Teatrul***, an IX, 1964, nr. 5, pag. 26–27. Criticii participaseră la Reuniunea Institutului Internațional de Teatru, care a avut loc la București (7–13 aprilie 1964).

[19]. B. Elvin, **Aceşti mari prieteni ai visului**.

[20]. Piesele lui Eugen Ionescu din același spectacol din 1953 erau: **Fata de măritat**, **Salonul automobilului**, **Maestrul**, **Îl cunoașteți?**, **Guturaiul oniric**, **Nepoata mireasă.**

[21]. **Cinci schițe** de I. L. Caragiale; Regia: Valeriu Moisescu, Decoruri/Costume: Adriana Leonescu; **La Moși**: Olga Tudorache, Doina Tuțescu, Vali Cios, Jean Lorin, Tudorel Popa, Vasile Nițulescu; **La Poștă**: Vasile Nițulescu *(Impiegatul)*, Tudorel Popa *(Domnul)*; **Căldură mare**: Tudorel Popa *(Domnul)*, Vasile Nițulescu *(Feciorul)*, Olga Tudorache *(Baba)*, Vali Cios *(Băiatul)*, Jean Lorin (Sergentul); **Temă și variațiuni**: Jean Lorin (un ziar opozant fără programă, nuanță liberal-conservatoare), Vasile Nițulescu (un ziar opozant cu câteva programe, nuanță tradafirie), Doina Tuțescu *(un jurnal „chic")*; **De închiriat**: Vali Cios *(Doamna Marinescu)*, Olga Tudorache *(Doamna Georgescu)*, Tudorel Popa *(Domnul Marinescu)*, Jean Lorin *(Domnul Georgescu)*, Doina Tuțescu *(Vizitatoarea)*, Vasile Nițulescu *(Vizitatorul)*; **Cântăreața cheală** de Eugen Ionescu; Regia: Valeriu Moisescu; Jean Lorin *(Domnul Smith)*, Olga Tudorache *(Doamna Smith)*, Vali Cios *(Mary, Jupâneasa)*, Tudorel Popa *(Domnul Martin)*, Doina Tuțescu *(Doamna Martin)*, Vasile Nițulescu *(Căpitanul de pompieri)*.

[22]. Valeriu Moisescu, **Nu imit natura, ci lucrez cu ea...**, în ***Teatrul***, an X, 1965, nr. 5 (mai), pag. 75–79.

[23]. Cf. B. Elvin, **„Cinci schițe" de I. L. Caragiale, „Cântăreața cheală" de Eugen Ionescu la Teatrul Mic**, ***Teatrul***, an X, 1965, nr. 5, pag. 49.

[24]. **Regele moare**, scrisă în 1962, a avut premiera la Théâtre de l'Alliance Française, în regia lui Jacques Mauclair, în București fiind înscenată destul de repede pentru acele vremi, în 1965.

[25]. Scrisă în 1951, **Scaunele** a avut premiera la Paris în 1952 la Théâtre de Nouveau Lanery, stârnind polemici evidente, în care i-a avut apărători pe toţi promotorii teatrului absurd: Audiberti, Adamov, Beckett. Piesa a fost elogiată în 1956, la reluare, de Jean Anouilh, într-un articol apărut în *„Le Figaro"*

[26]. **Ucigaş fără simbrie** i-a avut în distribuţie pe Radu Beligan *(Choubert),* Ion Lucian *(Dany),* Mircea Septilici *(Arhitectul),* Sanda Toma *(Portăreasa).* În anul premierei la Paris (1959), Ionescu a participat la Colocviul asupra teatrului de avangardă de la Helsinki cu *Discurs asupra avangardei.* În 1968, Teatrul de Comedie a făcut un turneu la Varşovia şi Cracovia cu piesele **Opinia publică** şi **Ucigaş fără simbrie,** iar în 1969 în Finlanda cu **Rinocerii** şi **Ucigaş fără simbrie.** Tot în 1969, **Rinocerii** (şi **Şeful sectorului suflete** de Al. Mirodan) au efectuat un turneu în Israel.

[27]. Scrisă în 1953 şi reprezentată pentru prima oară în 1955 la Théâtre du Quartier Latin, în regia lui Jacques Mauclair, **Victimele datoriei** a fost montată în 1968 (premiera: 14 decembrie) la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" în regia lui Crin Teodorescu şi scenografia lui Paul Bortnovschi. Din distribuţie făceau parte: Virgil Ogăşanu *(Choubert),* Gina Patrichi *(Madeleine),* Mircea Albulescu *(Poliţistul),* Ştefan Bănică *(Nicolas d'Eu).*

[28]. **Lecţia.** Premiera: 30 octombrie 1991 la Teatrul Naţional din Cluj, în regia lui Mihai Măniuţiu, scenografia Mihai Ciupe; i-a avut în distribuţie pe Anton Tauf *(Profesorul),* Anda Chirpelean *(Eleva),* Viorica Mischilea *(Servitoarea).* Distins la Festivalul Naţional „I. L. Caragiale", 1992, cu premiul pentru cea mai valoroasă piesă şi premiul pentru originalitate *ex aequs* alături de **Cântăreaţa cheală** în regia lui Tompa Gabor. În iunie 1993, a participat la Festivalul „Printemps de la Comedie" de la Montpellier. În noiembrie 1993, a avut loc un apreciat turneu în Anglia. În octombrie 1994 – turneu în S.U.A. şi Canada. În 1996: participare la *Festivalul de Dramaturgie Eugen Ionescu* de la Erfurt (Germania).

[29]. Premiera: ianuarie 1992. În **Cântăreaţa cheală** a lui Tompa Gabor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj: Scenografia: Dobre Kóthay Judith; Dramaturg: Visky Andras; Ilustraţia muzicală: Tompa Gabor; distribuţia: Boer Ferenc *(Domnul Smith),* Spolarics Andreea *(Doamna Smith),* Bács Miklos *(Domnul Martin),* Panek Kati *(Doamna Martin),* Krisztina Pardanschi *(Mary, Jupâneasa),* Bíró József *(Căpitanul de pompieri),* Salat Lehel *(Marioneta).*

[30]. Dintre montările de după 1990 mai menţionăm:

- **Rinocerii** la Teatrul Dramatic Constanţa, regia: Laurian Oniga (12 martie 1993)
- **Jocul de-a măcelul,** regia: Beatrice Bleonţ, Teatrul Casandra Bucureşti, 1992
- **Jacques sau supunerea,** Academia de Teatru Târgu-Mureş, regia: Marius Oltean, 1992. Preluat de Teatrul Naţional Târgu-Mureş
- **Tabloul,** Teatrul „Radu Stanca" Sibiu, regia: Dan Alexandrescu, 1994
- **Cântăreaţa cheală,** Teatrul Naţional Chişinău, regia: Petru Vutcărău
- **Regele moare,** Teatrul „Eugen Ionescu", Chişinău, regia: Petru Vutcărău
- **Scaunele,** Teatrul „V. I. Popa" Bârlad, regia: Dorin Mihăilescu (student A.T.F. Bucureşti), 1995
- **Scaunele,** Teatrul de Stat Oradea, regia: Emil Gaju (actor), 1995
- **Cântăreaţa cheală,** în regia lui Tompa Gabor, montată la Teatrul din Limoges, 1997 (reeditare a spectacolului clujean).
- **Scaunele,** în regia lui Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 1997. În distribuţie: Magda Stief şi Bíró Jozsef
- **Lecţia,** Teatrul Casandra, regia: Vlad Massaci, 1997
- **Lecţia,** Theatrum Mundi, regia şi rolul principal: Horaţiu Mălăiele, 1996.
- **Regele** moare, Theatrum Mundi, 2002. Cu Marius Bodochi, Florina Cercel.

Eugen Ionescu despre creaţia teatrală

„Explicaţiile pe care mi le dau eu însumi despre ceea ce fac mi se par incomplete sau false, sau fragile. Neştiind, aşadar, care este ţelul existenţei, nu ştiu tocmai exact nici de ce scriu. Scriu totuşi dintotdeauna, aşa cum trăiesc dintotdeauna, întrebându-mă şi care este sensul vieţii mele. Sunt îmboldit să scriu, adică să mă întreb şi să privesc, şi să spun ce văd. Însă, scriind, faptul de a denunţa ceea ce mi se pare că e rău, de a-i critica şi parodia pe ceilalţi şi purtarea lor, de a fi moralist, – toate astea mi se pare că nu se înscriu decât într-un cadru foarte limitat. Iar când sunt părtinitor, mă întreb întotdeauna de ce aşa şi-mi spun că nu ar trebui să fiu. Hotărârile mele, luările mele de poziţie au ca punct de plecare nişte sentimente spontane, puţin controlabile, chiar dacă se traduc prin gânduri aproape limpezi, căci mai interesant decât să gândim ar fi să ştim de ce gândim ceea ce gândim. Cred că sunt mai autentic atunci când exprim în operele mele uimirea şi zăpăceala. Tocmai în uimirea asta se afundă rădăcinile vieţii. În străfundul meu, noaptea e cea pe care o descopăr... noaptea sau mai degrabă o lumină orbitoare."

(„Autorul şi problemele sale" în *Note şi contranote,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992)

„Unii îi reproşează astăzi teatrului că nu este al timpului său. După părerea mea, el este chiar prea mult aşa. E ceea ce-i determină slăbiciunea şi efemeritatea (...) Fiecare timp cere introducerea unui «extratimp» incomunicabil, în timp, în comunicabil. Totul este moment circumscris istoriei, desigur. Dar în fiecare moment este toată istoria: orice istorie e valabilă atunci când este transistorică; în individual se citeşte universalul."

„Valoarea teatrului constă în îngroşarea efectelor, trebuie ca ele să fie îngroşate şi, mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor sale fireşti. Trebuie nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute şi mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, şarja parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență: violent comic, violent dramatic."

„Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea, o dislocare, o dezarticulare a limbajului.

Dacă, pe de altă parte, actorii mă jenau pentru că mi se păreau prea fireşti, e pentru că şi ei erau sau voiau să fie prea fireşti: renunțând să fie astfel, ei vor redeveni aşa poate în alt mod. Trebuie să nu se teamă că nu vor fi naturali.

Ca să te smulgi din cotidian, din obişnuință, din lehamitea mentală care ne ascunde stranietatea lumii trebuie să primeşti. Fără o virginitate nouă a spiritului, fără o nouă conştientizare purificată a relațiilor existențiale nu există teatru, nu există nici artă; e nevoie de un fel de dislocare a realului, care trebuie să premeargă reintegrării sale."

„N-am înțeles niciodată, în ce mă priveşte, deosebirea care se face între comic şi tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comicul nu oferă ieşire. Spun «deznădăjduitor», dar în realitate el este dincolo sau dincoace de disperare ori speranță.

Pentru unii, tragicul poate părea, într-un anume sens, reconfortant, căci, dacă vrea să exprime neputința omului învins, zdrobit de fatalitate, de exemplu, tragicul recunoaşte, tocmai prin asta, realitatea unei fatalități, a unui destin, a unor legi conducând Universul, de neînțels uneori, însă obiective.

Iar această neputință omenească, această inutilitate a stăruințelor noastre, poate de asemenea să pară, într-un anume sens, comică."

„Mi-am intitulat comediile «anti-piese», «drame comice», iar dramele mele «pseudo-drame» sau «farse tragice», căci, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în râs. Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat pe de-a-ntregul în serios, nimic pe de-a-ntregul în râs."

„Dacă credem că teatrul nu e decât un teatru al cuvântului, e greu să admitem că el poate avea un limbaj autonom. El nu poate fi decât tributar altor forme de gândire ce se exprimă prin cuvânt, tributar filosofiei, moralei. Lucrurile sunt diferite dacă considerăm că cuvântul nu constituie decât unul dintre elementele-şoc ale teatrului. Mai întâi, teatrul are un fel propriu de a folosi cuvântul, şi acesta e dialogul, e un cuvânt de luptă, de conflict. Dacă el nu este decât discuție la anumiți autori, aceasta este o mare greşeală din partea lor. Există alte mijloace de a teatraliza cuvântul: ducându-l la paroxism, pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură; verbul însuşi trebuie întins până la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile."

(„Experiența teatrului" în *Note şi contranote,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992)

Hanon REZNICOV, George BANU, Judith MALINA și Radu PENCIULESCU

Radu PENCIULESCU:

„Să-ți găsești propriul adevăr"

• Îmi place să pornesc întotdeauna de la ceea ce elevul aduce el însuși ca încărcătură de viață. Ceea ce contează la început este să-l faci să-și dea seama de însemnătatea acestui material și, mai ales, de necesitatea de a-l explora.

• Nu-mi place stanislavskianismul ca estetică, nu-mi plac spectacolele lui, dar îmi place felul lui de a gândi teatrul, nu ca pe o artă, ci ca pe un meșteșug al artei.

• Punctul de plecare nu poate fi decât *concretul*. Să pornim de aici, dinspre cunoscut spre necunoscut. *Adevărul nu poate fi decât concret*. Să nu ne înșelăm însă: concret nu înseamnă neapărat realist.

• Dacă vorbim de pedagogie, trebuie să știm cui se adresează ea. Aceasta explică de ce prima chestiune este aceea a selecției. La școala de teatru din Malmö ne-am confruntat în permanență cu această dificultate. Cu vreo zece ani în urmă, concursul de admitere consta într-o selecție bazată pe scurte scene sau monoloage „reușite" (de câte ori n-am descoperit cu tristețe că scena aceea „reușită" era de fapt pentru tânărul candidat expresia actorului care vroia el să devină). Acest tip de selecție îi face pe candidați să arate în ce măsură sunt ei actori, actori gata formați. Or, într-o școală trebuie să încerci să alegi studenți deschiși pentru o muncă viitoare. Actorul urmează să se nască, el nu există încă. De aceea, de o vreme, n-am mai făcut decât o primă selecție, pe bază de „scene", pentru a reține un număr cât mai mare de candidați cu care apoi profesorii școlii și elevii aflați la sfârșitul studiilor să lucreze timp de două săptămâni. După această perioadă,

reţinem doisprezece elevi cu care începem munca pedagogică. Este important să amintim acest lucru, deoarece pedagogia poartă amprenta celor cărora li se adresează. Relaţia dintre elev şi pedagog îl defineşte atât pe unul, cât şi pe celălalt.

• Şcoala este un spaţiu de libertate. Din principiul comunicării teatrale triunghiulare, şcoala elimină un termen: publicul. El este uitat pentru a ajunge mai întâi la adevărul elevului, fiindcă, la început, acest adevăr poate să nu fie vizibil pentru cineva dinafară. Şi prefer să nu-i cer elevului să-i dea o formă..., lucru posibil doar datorită absenţei totale a spectatorilor. În şcoala noastră, la Malmö, la examenele din primul an, nu asistă nici măcar elevii din clasele superioare. Ca să nu existe nici o privire dinafară. Contextul debutului trebuie să asigure, graţie celei mai stricte intimităţi, o libertate absolută.

• Într-o zi, pe la începutul cursului, i-am spus unui elev: „Renunţă la teatru". Nu m-a înţeles, doar venise să facă teatru... Ca să faci teatru trebuie mai întâi să-l uiţi! În universităţile americane, am întâlnit studenţi care erau deja specializaţi. Într-un anume sens erau formaţi; era vorba, în ceea ce mă priveşte, să-i învăţ să uite. Ei erau „specialişti" *avant la lettre*.

• Lucrul împotriva căruia lupt, într-o primă etapă, e dorinţa de a face imagini. Este cel mai mare pericol.

• Fiecare idee de joc are valoarea actului. Cineva mi-a propus într-o zi să joace un personaj episodic făcându-l orb. N-am refuzat din capul locului, dar i-am spus: „Fă ce vrei!". Peste câteva zile s-a întors plin de experienţa cotidiană a unui orb ale cărui mişcări le învăţase. Atunci ideea a devenit *act*. Şi aceasta îmi confirma convingerea că în teatru nu poţi avea idei, ci angajări.

• Să învăţăm să găsim motivaţiile care explică un comportament. Să le dezvăluim printr-o apropiere subterană de miezul actului. De exemplu, să încercăm să înţelegem motivele abandonării copilului în ***Cercul de cretă caucazian.*** Sau, în ***Tartuffe,*** să analizăm actele lui *Tartuffe,* strategiile *Doamnei Pernelle...,* să găsim mereu *ceea ce determină un act*. Cum se elaborează şi cum se construieşte; versurile şi dicţia vin mai târziu...

• Pornesc de la exerciţii, dar sunt sigur că doar eu le pot face fecunde, active, purtătoare de sens. Cei care copiază exerciţiile se înşală. Valoarea unui exerciţiu depinde de cel care îl conduce, de felul în care acesta îl animă şi îl comentează. Altminteri, el rămâne un simplu fapt inert. Exerciţiul nu este o unealtă, ci un material.

Începem mai întâi prin microsecvenţe şi doar după aceea trecem la lucrul pe întreaga povestire. Cred că nu se poate înainta aşa cum trebuie decât pas cu pas. De aceea, elevii se confruntă la început cu piese mai simple, de o abordare, să-i spunem, familiară, şi de-abia într-un al doilea timp trec la textele mari. Atunci încep să lucreze asupra duratei acţiunii şi a evoluţiei personajelor.

• Eu propun ceva, dar nu ştiu ce vom găsi pe parcurs.

• La un moment dat, predarea regiei a încetat să mă mai intereseze. Să predai regia înseamnă să-i înveţi pe elevi cum să ia puterea.

• Îmi vorbeşti de acel exerciţiu al lui Peter Brook cu trecerea bastonului de la unul la altul şi de interdicţia de a opri mişcarea atunci când partenerul a făcut o greşeală, tocmai pentru a integra greşeala în fluiditatea actului. Da, acest lucru mi se pare cu atât mai just cu cât greşeala nu presupune doar stângăcia celui imediat dinainte, ea vine mai de departe, ea îi priveşte pe mai mulţi membri ai echipei. Şi pentru că e colectivă, tot în mod colectiv ea trebuie depăşită. Greşeala, ca şi succesul, e a tuturor. De altfel, bastonul care zboară de la un actor la altul e concretizarea sarcinii colective pe care membrii grupului şi-o asumă împreună.

• Reiau mereu o indicaţie: „Nu marcaţi!" Pentru elev, *adevărul* actului contează mai mult decât ceea am putea numi *calitatea* performanţei. Ca şi la săritura în înălţime, într-un prim timp, corectitudinea paşilor e mai importantă decât înălţimea atinsă. Eu le cer elevilor dăruire totală şi astfel ei înţeleg până la urmă că nu există diferenţe între gradele dăruirii. Urăsc actorii care „marchează" mai mult decât actorii proşti.

Chiar din prima zi le explic elevilor, cum spunea Grotowski, că actorul trebuie să înţeleagă că are de îndeplinit o „misiune eroică". Odată familiarizat cu această idee, actorul trebuie apoi să se străduiască să înveţe cum s-o ducă la îndeplinire. Aceasta implică o adaptare la sarcina încredinţată, ceea ce presupune să facă tot ce trebuie

pentru a nu contrazice cerințele „misiunii". Condițiile sunt definite, dar nu și modalitatea de a le îndeplini.

Sunt încredințat că pregătirea cursei este mai importantă decât cursa. Aceasta explică retragerea mea din regie în favoarea învățământului. Aici am sentimentul că trudesc la instalarea corectă a rampei de lansare, pentru ca apoi elevul să zboare singur. Îmi place tare mult această relație între dependența inițială și autonomia finală.

• În școala noastră, începem printr-o primă fază individuală care interzice orice obligație față de alții. Elevul nu are nici o obligație, nici măcar față de text. Ceea ce contează este concentrarea asupra justeței relației cu sarcina propusă, hrănită de căutarea de sine, de căutarea propriilor mijloace. La acest nivel, cu riscul de a surprinde, se poate spune că scopul constă în a te servi de Shakespeare pentru a-ți descoperi propria autenticitate.

La jumătatea ciclului pedagogic, elevii părăsesc școala pentru șase luni de muncă în teatre. *A priori*, aceasta trebuie să-i pună în contact cu practica, în contextul instituțiilor teatrale. Cel mai adesea, ei resimt plăcerea de a reveni la școală, conștienți de ceea ce le lipsește încă și, în același timp, înarmați cu experiența dobândită acolo, experiență pe care o analizează cu o luciditate uimitoare.

După acest interval, începe faza a doua. Ea constă în lucrul asupra situației, ca material. *Situația* trebuie să fie „cărămida" clară pentru viitoarea construcție. Pentru aceasta, apelăm mai întâi la texte simple, apropiate de experiența cotidiană, apoi trecem la scene în aparență marginale, scene de „legătură" luate din Ibsen, din Wedekind. În ultima vreme, lucrez mai mult scene mici, care servesc ca articulații, ca punte între momentele importante. Aceasta îmi permite să-i pun pe elevi să joace momente de adevăr intermediare (ca, de exemplu, în ***Domnișoara Julia,*** *Jean* în bucătărie) și să nu treacă direct la scena finală.

Un exercițiu deosebit de stimulator constă în a oferi elevilor o mare cantitate de mici scene (cum e cea din ***Cercul de cretă caucazian*** dintre *Grușa* și iubitul ei la râu), pe care sunt obligați să le lucreze repede, pentru a le prezenta de pe o zi pe alta. Este un antrenament care produce surprize și obligă elevii să ia decizii pe loc.

La început, elevul trebuie să joace situația ca atare, fără să țină seama de biografia personajului, pe care nu o descoperă decât mai apoi. Știu că Brecht susținea contrariul, dar, trebuie să precizăm, el vorbea despre actori, în timp ce eu vorbesc despre elevi, care trebuie, mai întâi, să se formeze și abia după aceea să joace, în adevăratul înțeles al cuvântului.

• Îmi place mult termenul lui Eugenio Barba: „Actorul este omul dilatat". Asta trebuie să înțeleagă elevul: actorul face ceea ce oricine poate face, dar la un nivel superior de energie și de concentrare.

• Nu îi abordăm pe clasici decât treptat, pentru a descoperi cum, dincolo de formă, situația e cea care domină întotdeauna.

În acest moment al procesului de formare, invităm o personalitate străină, care vine să anime un proiect așa-zis „alternativ". Ca, de pildă, Mario Gonzales, de mai multe ori solicitat să lucreze cu măștile și tehnicile *Commediei dell'Arte*. Invitatul nu vorbește, în sensul figurat al termenului, „limba școlii" și astfel el extinde câmpul de investigare și deschide alte orizonturi.

• Potrivit unei progresii logice, care duce de la singular la plural, elevii trec apoi la etapa de proiecte colective. Dacă la început prevala responsabilitatea față de sine, acum ei trebuie să trăiască și să lucreze cu conștiința responsabilității față de proiect.

Ultima etapă constă în pregătirea a două spectacole. Pentru a îndepărta orice rivalitate ce apare de cum două echipe lucrează la două proiecte distincte, procedăm la distribuții încrucișate: cineva care joacă protagonistul într-un spectacol face figurație în celălalt. Fiecare se simte astfel implicat și nu se desolidarizează de nici un proiect. Trebuie apărată ideea unui proces care își propune să-i asigure elevului o competență pentru etapa următoare. Căci, în fond, în teatru este vorba de a pregăti elevul atât pentru el însuși, cât și pentru ceilalți.

Am pornit la drum. *Procesul contează mai mult decât produsul.*

• Școala e spațiul tuturor libertăților, dacă știm să le atingem. Dacă dresezi elevii, îi faci să maimuțărească un model de teatru și eșuează într-o închisoare.

• Nu-mi place arta care se inspiră din artă. Întreb întotdeauna: „De unde vine asta?" Iată de ce problema nu e să descoperi stilul grec, în general, ci să-l sesizezi într-un context foarte precis. Nu se poate învăța stilul în afara unui adevăr al situației. Trebuie să învățăm să acceptăm că nu există niciodată nici prealabil, nici model.

• Cultura nu mă interesează decât în măsura în care este însușită pentru a lărgi orizontul și, mai ales, dacă e legată de un proiect concret. Într-o zi, îi duc pe elevii mei la Muzeul de Artă Modernă din Stockholm, unde privim un imens tablou alb. Apropiindu-ne, descoperim în ce măsură acest alb este rezultatul unui incredibil număr de combinații cromatice. Atunci le amintesc unul dintre principiile mele: „Nu uitați niciodată că o idee trebuie construită! Nu e destul să o declari". Le cer să construiască 15–20 de sensuri în jurul unei situații, chiar dacă va trebui să alegem după aceea. De aici vine, fără îndoială, obligația de a analiza circumstanțele și de a formula întrebările: o situație trebuie explorată în toată complexitatea ei.

Mă străduiesc să-i conving pe elevi să elimine ceea ce ei consideră ca fiind „artistic". Important este să admiți că lucrezi cu materiale *a priori* neartistice. Acest principiu inițial este decisiv.

• Opera e un ansamblu de elemente obișnuite, comune (cuvinte, mișcări, ritmuri, culori), tot așa cum Capela Sixtină e un conglomerat de pietre, cărămizi, var etc. Nimic nu este mai plictisitor în teatru decât un actor „artistic", care ține să se remarce printr-un *savoir faire* „artistic". Jean Gabin nu a fost niciodată „artistic", mulți actori de la Comedia Franceză sunt.

Citez adesea exemplul maestrului pianist care explică arta de a cânta la pian pe o cutie fără claviatură. Sau, chiar când este vorba de un pian adevărat, nu-i atinge clapele și, fără să scoată sunete, indică doar mișcările care le produc.

• Personajul este suma răspunsurilor date situațiilor. Personajul acționează, el nu reproduce.

• Scopul nu e acela de a interpreta opera ca și cum ea ar fi terminată. Ca să reiau fraza lui Brook pe care o citezi, aș spune că actorul trebuie să refacă procesul de creație pentru a da răspunsuri nu literare, ci de joc. Să „rescrie" opera ca actor. Pentru aceasta trebuie să pornim de la un adevăr ca să ajungem la un altul. Situația se înscrie într-o mișcare, iar elevul trebuie să analizeze momentul care precede pentru a putea urma dinamica operei.

• Un sfat: mai întâi găsește-ți propriul adevăr și apoi caută-l pe cel al personajului. Jocul constă în a realiza echilibrul dintre cele două, în a găsi raportul lor corect.

• Trebuie să construiești evenimente care duc la sentimente. În teatru, realitatea este mereu fizică.

• Calitatea de joc nu provine decât din calitatea raportului dintre actor și activitatea sa.

• Exersarea concentrării este esențială. Este de ajuns să ne gândim la actorii celebrului teatru indian *kathakali* care se machiază ore în șir. Concentrarea se construiește progresiv. Ea implică focalizarea intensificată pe o imagine, capacitatea de așteptare, precizia unei sarcini etc. Concentrarea este mereu activă, ea implică o prezență maximă aici și acum. Elevul trebuie să învețe că această concentrare reclamă o desprindere de exterior și o îndreptare spre sine până în momentul în care se simte pregătit. Aceasta e calea pentru a realiza cea mai bună relație între grup și individ, căci doar concentrarea îi permite actorului să fie în contact cu sine însuși într-un context colectiv. Putem întâmpina neprevăzutul doar uitând exteriorul.

• Înainte de a admite prezența spectatorului, trebuie să învățăm să îl excludem.

• Este important să fie găsită soluția exercițiului, fără a o fixa însă. Să știi să păstrezi spiritul exercițiilor în evoluția procesului... De aceea, este la fel de important să faci ceva și să nu uiți ce ai făcut.

• Stăpânirea absolută a meșteșugului însingurează. Ea te rupe de partener.

• Ceea ce contează este prezența maximală a actorului aici și acum. Nu pot să predau dacă nu mă înscriu într-un proces, dacă nu-i las o clipă pe elevi să se ducă altundeva, pentru a-i regăsi apoi mai bine. Mă înscriu într-un ciclu întrerupt de alte întâlniri,

Monique BORIE, George BANU, Radu PENCIULESCU, Ludwik FLASZEN și Ferdinando TAVIANI

la care elevii participă. Stagiile închise, fără continuitate și comunicare nu mă interesează. Mă consider un intermediar și îmi e cu neputință să mă prezint o perioadă întreagă drept creatorul solitar al unei lumi.

Aceasta explică de ce am predat întotdeauna într-o școală, de ce am detestat autonomia unei pedagogii izolate, închise în ea însăși. La fel ca unul dintre foștii mei elevi, în cuvintele căruia m-am recunoscut, nu pot să lucrez decât în contextul apartenenței și nicidecum ca *free lance*.

• Ce te justifică să spui un text? Doar pregătirea îți dă dreptul să te apropii de un personaj. Dar, la rândul său, acest personaj te legitimează ca actor.

• Spre deosebire de operă sau de alte tipuri de teatru tradițional, teatrul occidental nu dispune de o formă preconstruită care să se lase transmisă, care să fie un sprijin prealabil.

• Vocea actorului trebuie să se angajeze în sensul mișcării. Ea trebuie să aibă o direcție în spațiu, pentru ca sunetul și gesturile să se îndrepte spre același punct.

Ajută-l pe actor să-și descopere vocea. Odată am trăit emoția încercată de o tânără căreia i-am permis să-și exploreze corpul pentru a-și elibera vocea. Pentru a și-o auzi, a și-o simți! Dar pentru mine a fost la fel de dificil ca pentru ea și, de atunci, am renunțat la aceste încercări. Nu mai rezist.

• Căutați sunetul de dinaintea cuvintelor.

• Improvizația este un cuvânt bolnav. Ea este înșelătoare dacă îi propui elevului o situație căreia nu-i poate răspunde decât printr-o reacție previzibilă: dacă îi spui că e în pericol, desigur că va striga după ajutor și atunci se obține ceea ce s-a prevăzut, căci actorii, aidoma copiilor, sunt demagogi. Ei oferă ceea ce presupun că li se cere. Practicând un asemenea tip de improvizație, actorul și regizorul sfârșesc prin a se înșela unul pe celălalt.

Improvizația nu mă interesează decât în măsura în care ea permite extinderea situației, ajutând elevul să depășească „dialogul" pentru a ajunge la „eveniment". Care

nu se exprimă prin cuvinte, ci prin acte. Evenimentele pe care le traversăm constituie humusul pe care creşte iarba dialogului.

Improvizaţia este o activitate care îţi dă dreptul să te înşeli. Ea nu este nici obiectiv, nici scop. E doar un mijloc prin care te eliberezi de necunoscut.

Improvizaţia se împlineşte atunci când mobilizează toată fiinţa – intelectul şi corpul. Ea nu interesează decât în măsura în care produce un comportament adevărat.

În cazul improvizaţiei, totul trece prin concret, iar profesorul trebuie să vegheze la punerea în spaţiu corectă a evenimentelor trăite. Astfel, el participă la pregătirea actului, care, în sine, nu se află sub controlul său, îi scapă. În schimb, profesorul poate interveni pentru a înlătura obstacolele întâlnite în cale şi, doar după această muncă, poate trece la elaborarea partiturii, cum spunea Grotowski.

• Cum se „domesticeşte" o situaţie? Realizând-o noi înşine.

• Să lucrăm asupra acţiunii şi, în egală măsură, asupra reacţiei.

• Ceea ce contează e punerea în ecuaţie. Dacă această operaţie iniţială e bine realizată, procesul va demara corect.

Să luăm, de exemplu, scena dintre *Lady Anne* şi *Richard al III-lea*. Analizez argument după argument, pentru a descoperi arta lui *Richard al III-lea* de a răsturna o situaţie, de a stimula o sexualitate, de a stabili un contact prin acel scuipat pe care îl primeşte în obraz sau prin sabia pe care şi-o propteşte el însuşi în piept. Încep întâi printr-o împărţire în fragmente, pentru a obţine adevăruri parţiale, pornind de la care este posibilă trecerea la stadiul ulterior, cel al legăturii şi al construcţiei. De la simplu la complex.

• Ceea ce caut mereu este ceea ce permite actorului să „repete" un act, rămânând vigilent, pândind adevărul situaţiei. Asta presupune un adevăr aici şi acum. Un adevăr imediat.

• Să joci un personaj înseamnă să găseşti adevărul jocului.

• Ca pedagog, caut adevărul elevului şi mă dezinteresez de spectator. Spectacolul reclamă un efort pentru a face vizibil rezultatul muncii şi aceasta riscă să ascundă adevărul elevului, greu perceptibil la început.

• Îmi place să înaintez cu paşi mărunţi.

• Pedagogia constă în a însoţi pe cineva pentru descoperirea propriului adevăr. În fond, poziţia aşa-zisului „maestru" este, în acest sens, măgulitoare.

Îmi place istorioara aceea cu maestrul la care vine un elev şi, de fiecare dată când bate la uşă spunându-şi numele, maestrul nu-i dă drumul înăuntru până când, la întrebarea „Cine-i acolo?", elevul răspunde: „Nimeni".

• Cineva mi-a spus într-o zi, şi asta m-a ajutat: „Nu-ţi cenzura visele de grijă că n-o să se îndeplinească. Asta e treaba altcuiva".

• Am propus odată o improvizaţie deosebit de fecundă. Lucram la o nouă piesă englezească, ***Strigăt de dincolo de fluviu*** de Poliakoff. Situaţia era următoarea: o adolescentă rebelă este exmatriculată din şcoală din cauza unor acte de indisciplină teribiliste şi odioase. În prima scenă, directorul o informează pe mamă, care este consternată, înspăimântată, neputincioasă şi, pe deasupra, stăpânită de un puternic sentiment de vinovăţie, datorat acuzaţiilor pe care tocmai le-a auzit. În scena a doua, la care lucram noi, fata se întoarce acasă ştiind că mama ei fusese chemată de director şi aşteaptă confruntarea. În tot acest timp, ea taie cu foarfecele toate revistele vechi pe care mama le păstrase de mult. Mama vine şi vede, *din spate*, fata care distruge revistele. Cum să angajezi dialogul? Cât de puternică e intensitatea aşteptării uneia faţă de cealaltă? I-am propus elevei care juca rolul mamei să umble de colo-colo prin cameră, făcând tot felul de acţiuni, mai degrabă minore. Eleva care o juca pe fată rămânea aşezată, continua să taie revistele şi, fără să o vadă, pentru că mama se afla în spatele ei, povestea tot ceea ce făcea aceasta. Relatarea a fost extrem de fidelă. Aceasta se explică prin calitatea extraordinară a atenţiei, precum şi a prezenţei aici şi acum a celor două eleve.

Un alt exemplu: cineva se aşază în colţul unei încăperi al cărei plan l-a studiat foarte bine şi apoi trebuie să plaseze în spaţiu partenerii, care îi trimit semnale sonore. El reacţionează şi, în acelaşi timp, organizează stimulii primiţi.

• Deviza oricărei improvizații autentice este: nu te preface că ai descoperit ceva.

• Când lucrezi la un proiect de grup, ține seama că acesta își are legile sale. Totul depinde atunci de colaborarea cu ceilalți.

• Dacă nu-ți cunoști propriul adevăr, nu vei reuși să ajungi la adevărul altuia.

• Dacă pleci de la minciună, la minciună ajungi.

• În teatru, ceea ce contează este să parvii la adevărul ascuns în miezul minciunii unanim acceptate.

• Pașii trebuie să fie adevărați, chiar când convenția generală nu e așa. De aceea îmi place să împart în fragmente, fragmente mici și simple care conduc la proiectul ce le include. Adevărul se află în tranziție. Trebuie să știi să sesizezi unde se schimbă situația.

• Este imposibil să joci *abstractul*, de aceea trebuie neîncetat să cauți rădăcini în concret.

• Ești dator să găsești regulile adevărului.

• Să nu rămâi indiferent la ceea ce se petrece în jurul tău. Fii prezent! Integrează tot ce se întâmplă. Ține cont de cei ce te înconjoară.

• Spre deosebire de elevul-actor, actorul trebuie să știe, iar regizorul, spre deosebire de pedagog, se mulțumește, în fond, să îl „pună în pagină".

• Nu vă preocupați de stil, el apare după aceea. Mai întâi viața, apoi arta.

• Procesul constă în trecerea de la adevărul neartistic la adevărul artistic.

• Stilul trebuie să fie inițial ignorat, el este întotdeauna un rezultat.

• Putem recrea adevărul, nu și versurile. Scopul constă în a salva adevărul fără a pierde stilul.

• Descoperiți ceea ce îi poate ajuta pe alții în muncă. Cum să faci credibil un elev pentru ca acesta să nu se erijeze niciodată în misionarul lui Molière.

• Ceea ce ajută jocul nu este judecarea unui personaj, ci apărarea lui. Cel mai bun exemplu: *Tartuffe*.

• Marile adevăruri abstracte omoară dialectica actorului. Ceea ce contează este adevărul în mișcare, felul în care te lupți pentru a-ți atinge scopul. În fond, nu trebuie să uităm că misiunea interpretului se schimbă în mod constant.

• Jocul este aleatoriu, mereu „pe cale să se facă". Acest lucru menține actorul în stare de veghe.

Îmi amintesc de o admirabilă improvizație propusă de Lee Strasberg tinerilor care jucau marea scenă a regăsirii dintre *Nina* și *Kostia*, în actul IV din ***Pescărușul.*** Strasberg i-a cerut elevului care-l interpreta pe *Kostia* să facă ciorne, să scrie proză sau poezie. Actorul a replicat precizând că el nu poate face literatură. Strasberg i-a spus să-și dea silința și, în caz că nu reușește, să arunce pe jos toate foile care nu-i plăceau. Actorul a încercat, s-a lăsat prins în joc, iar la sfârșit, un covor de hârtii mototolite acoperea întrega scenă. În acest moment, Strasberg i-a zis tinerei actrițe să intre și să constate că eșecul vieții lui *Kostia* nu mai era ceva subiectiv, ci o situație concretă, vizibilă, amenințătoare. Strasberg comentează: „Se simțea că plutea o nenorocire în aer".

• Trebuie să vă găsiți propriul adevăr în mișcarea apei.

• Mie îmi place să-i formez pe elevi și apoi să-i las să-și ia zborul. Nu-mi place ca ei să rămână ci, dimpotrivă, să meargă altundeva... pe la alții. Ceea ce mă bucură este să-i văd revenind. Da, îmi place când ei se întorc.

Conversație realizată și retranscrisă
de George BANU, în timpul șederii lui Radu Penciulescu la
La Bachellerie de Davignac

Text publicat în *Alternatives théâtrales 2002, nr. 70/71 –*
„Les Penseurs de l'enseignement"

Traducerea din limba franceză: Delia VOICU

Adrian MIHALACHE

Il faut savoir...

Când relația umană s-a degradat, *trebuie să știi* – cânta odată Charles Aznavour – să te ridici cu fermitate și să te retragi cu demnitate. Bunul gust nu acceptă implorările sacadate ale lui Jacques Brel (*„Nu mă părăsi", „Ne me quitte pas!"*); despărțirea este un ritual care integrează gesturi măsurate, postúri studiate, replici mordante într-o structură dramatică de efect. Teatrul codifică atent acest ritual și-l expune în scenele tari de ruptură la rampă, din care piesele ne oferă o largă varietate. Cultura de masă preia ritualul teatral și-l simplifică, reducându-l la poză și oftat. Amatorii de șansonete se despart fie cu umilitate, fie cu duritate. Numai cine frecventează teatrul știe să se despartă frumos.

Când începe tragedia lui Racine, hotărârea lui *Titus* de a renunța la *Berenice* e luată. Anticipându-l pe Henric al IV-lea, care avea să spună că Parisul merită o liturghie, *Titus* a decis că Roma merită o despărțire. Iubita lui este evreică și regină: în ochii poporului și Senatului roman, două defecte majore. Evreică, ea face parte din poporul turbulent, care nu se resemnează să accepte *Pax Romana*. Regină, ea amintește de Cleopatra, seducătoare și amenințătoare totodată. Racine nu ne povestește antecedentele despărțirii, ele fiind, pe atunci, parte din cultura generală.

Titus o cunoscuse pe *Berenice* în timpul campaniei din Iudeea, unde ajunsese în fruntea legiunilor romane. Era capabil de orice pentru a restabili ordinea, chiar de sacrilegiu: avea să dărâme templul din Ierusalim. Fiică a lui *Herod Agrippa I, Berenice,* ca suverană a Chalcisului și Ciliciei, își luase distanțele față de destinul patriei sale, încercând să se interpună în conflictul dintre Roma și Iudeea ca mediatoare. Nu avea vâna de luptătoare a *Iuditei,* ci subtilitatea diplomatică a *Esterei*. Intervenise, cu toate riscurile, pe lângă procuratorul *Gessius Florus,* pentru a-l influența în favoarea evreilor, dar și pe lângă revoltații evrei, pentru a-i disuada, încercând, în zadar însă să evite masacrele și distrugerile. N-a putut să convingă, dar a reușit să seducă. Cuceritorul a plecat fruntea, cucerit de farmecul ei. A dus-o la Roma, nu ca pe un trofeu, ci ca pe o comoară.

Cinci ani s-au iubit, sfidând reprobarea socială. La urcarea pe tron, însă, pentru *Titus* a venit momentul să aleagă, iar alegerea lui a fost contrară celei pe care Edward al VII-lea avea s-o facă, renunțând la coroană pentru Mrs. Simpson. Despărțirea lui *Titus* de *Berenice* se derulează decoros, respectând regula unității de acțiune, timp și loc. Ea este exemplară atât la nivelul dramatic, cât și la cel psihologic.

Slab de înger, ca orice bărbat în situații similare, *Titus* vrea să evite confruntarea cu lacrimi și explicații. Îl pune pe minabilul său rival, *Antiochus,* regele Comagenei (aflată la nordul Siriei de azi), îndrăgostit fără speranță de *Berenice,* să-i dea acesteia reaua vestire. Ar fi chiar încântat ca *Antiochus* s-o

consoleze pe regina abandonată, e gata să le ofere până și compensații teritoriale. *Berenice* începe prin a se minți singură, atribuind geloziei intenția lui *Titus* de a o abandona, ceea ce are darul s-o încurajeze („Titus e gelos, deci e îndrăgostit"). Înțelegând repede că lucrurile stau mai rău decât atât, forțează întrevederea, silindu-l pe *Titus* să se declare. Proaspătul împărat începe prin a se îmbărbăta singur („hai să nu ne înduioșăm"), apoi explică de ce e nevoit să asculte de vocea rațiunii, aceeași cu vocea datoriei, și nu de cea a inimii. *Berenice* răspunde cu reproșurile clasice: dacă oricum n-aveai intenții serioase, de ce ai început relația, de ce n-ai renunțat la mine mai de mult, cum au dorit-o atâția, pe care i-aș fi putut învinui, de ce să ne despărțim tocmai acum, când totul e-n puterea ta etc. etc. Aici vine argumentul esențial, care, dacă n-o reduce la tăcere, o descurajează definitiv. *Titus* este acum un altul, el a evoluat de la contestatarul („șaizecioptist", am zice astăzi), care „nu raționează, ci cere imposibilul", la responsabilul rezonabil, pentru care „nu se pune problema de a trăi, ci de a domni". „Marele regizor" i-a dat un alt rol de jucat, nu-i rămâne decât să și-l asume. Inconsecvența, pe care iubita i-o reproșează, nu este decât *amor fati*, acceptare bucuroasă a propriului destin. Discursul *Berenicei* trece atunci în registrul poetic („de-aici într-o lună, de-acum într-un an, cum am putea răbda ca-ntinderea mărilor să ne despartă?"), aducându-l aproape în starea de a ceda. Ea se mulțumește însă doar cu reînnoirea legământului de iubire, fără a se folosi de consecințele lui. Piesa se încheie aici: dragostea n-a fost învinsă, dar trecutul a fost consumat. Despărțindu-se de femeia iubită, bărbatul se desparte de propria lui ipostază, acum uzată. Iubirea lui reprimată nu este decât o iubire perimată.

Când *prințul Hal,* ajuns rege, se desparte *de Falstaff*, tovarășul său de ștrengării, o face din aceleași motive ca și *Titus,* când renunță la *Berenice*. Și-a jucat bine rolul de playboy, acum trebuie să-l joace pe cel de rege. Zilele de joacă și de experimentare au trecut, este momentul să arate de ce e-n stare. Bărbatul care se desparte, indiferent de cine o face, urmărește să se depășească pe sine. Femeia, în schimb, se desparte pentru a se împlini.

Eliza Doolittle a fost transformată de *Higgins,* Pygmalion-ul ei, dintr-o florăreasă frustă într-o lady cu fițe și sensiblerii. Ea înșală așteptările publicului, care o vrea recunoscătoare, calmă și caldă, alături de mentorul ei. Nu se desparte pentru că ar fi depășit relația: Shaw are grijă să ne povestească în postfață că va rămâne prietena profesorului, chiar dependentă de sfaturile și ajutorul lui. Simte însă nevoia să-și afirme precara ei independență, deoarece trăiește o criză de identitate. Ea vrea să se fixeze într-o ipostază stabilă, nu să se lase în voia rolurilor pe care un altul i le-ar atribui. Femeia se desparte pentru a se regăsi, nu pentru a se schimba.

Nora lui Ibsen nu face altfel. Experiența dură pe care a trăit-o îi arată cine este ea cu adevărat: o personalitate tare, care știe să-și asume riscuri și să le domine. Se desparte de soțul laș, care crede că-i mai poate inspira altceva decât compătimire, nu pentru a evolua, ci pentru a se afirma: așa cum deja este, nu cum ar putea deveni.

Oamenii se despart de trecut râzând și unii de alții plângând. Teatrul îi învață că se pot despărți fără emoții violente, cu eleganță și detașare.

MEMORIA TEATRULUI

Claudia DIMIU

Alexandru Davila 140, 100, 30 ...

Poate că e firesc ca în perioada sărbătoririlor Caragiale alte cifre rotunde ale teatrului românesc să lumineze mai slab. Unele abia să licărească, altele să nici nu se vadă. Totuşi, trei asemenea cifre – legate de A. Davila – ni se impun mai mult decât nişte vagi pâlpâiri: 140 de ani de la naştere, 100 de la premiera absolută a piesei *Vlaicu Vodă* (împliniţi, şi unii şi alţii, în 12 februarie 2002) şi 30 de la descoperirea şi publicarea *Jurnalului intim (Manuscriptum,* 1972, nr. 1, 2, 3, 4 – transcrierea textului, traducerea din limba franceză, prezentarea: D.D. Panaitescu).

În trei decenii de la apariţie, *Jurnalul intim* nu a suscitat nici o modificare în felul de a privi opera lui A. Davila în general. A pătruns, e drept, în cronologiile aferente ale unor ediţii ale lui *Vlaicu Vodă* informaţia despre un amor al autorului şi despre condamnarea sa legată de acesta. Nu s-a observat, iar dacă s-a observat, nu s-a reţinut importanţa *jurnalului* pentru definirea scriitorului A. Davila.

A. Davila îşi începe *Jurnalul intim* imediat după punctul culminant al unei poveşti de dragoste care durează de peste doi ani; imediat, adică după un sfert de oră petrecut cu iubita, răstimp încărcat de sărutări şi declaraţii. Un sfert de oră sau „o noapte blândă şi liniştită", nu ştim precis, autorul păstrând din acest punct de vedere o perfectă ambiguitate. Un sfert de oră (o noapte?) în care ea i-a mărturisit şi i-a dovedit iubirea. Mama acesteia prinde însă de veste, o ia şi se duce cu ea la Nisa. El,

Frumoasa visurilor lui Davila în familie...

prinde şi el de veste şi pleacă şi el cu acelaşi tren spre Nisa. La Piteşti, tânărul coboară din tren ca să expedieze o telegramă. Mama fetei îl vede, coboară repede pe peron, îl admonestează, îl pălmuieşte şi-i strigă: „Pungaşule!". Diferiţi tipi aflaţi pe peron sar s-o apere de... pungaş. El se ia la bătaie cu ei, timp în care doamna dispune ca tânărul să fie... arestat. Cumnată a ministrului de justiţie, înştiinţat de întâmplare, ea putea pune la cale asemenea afaceri. Pe scurt, trenul pleacă fără A. Davila, fără paltonul lui şi astfel familia fetei reuşeşte s-o despartă mai curând decât credea.

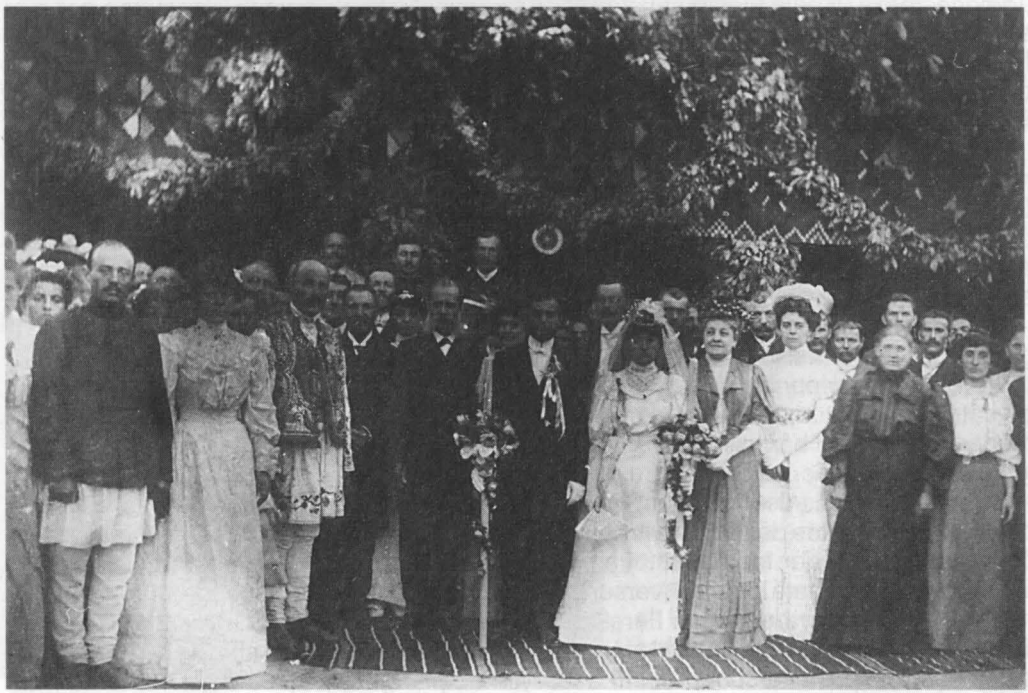
Povestea de după Piteşti are şi ea o desfăşurare şi un punct culminant: zarva mare din Piteşti şi din înalta societate bucureşteană, procesul care i se intenteză lui Davila la Piteşti, condamnarea pentru ultragierea unor comisari şi a şefului lor, aflaţi pe peron în civil, furia familiei fetei, suferinţa îndrăgostitului despărţit brutal de iubita lui, aşteptarea unui semn de la Nisa, care nu vine decât târziu şi în total dezacord cu speranţele lui.

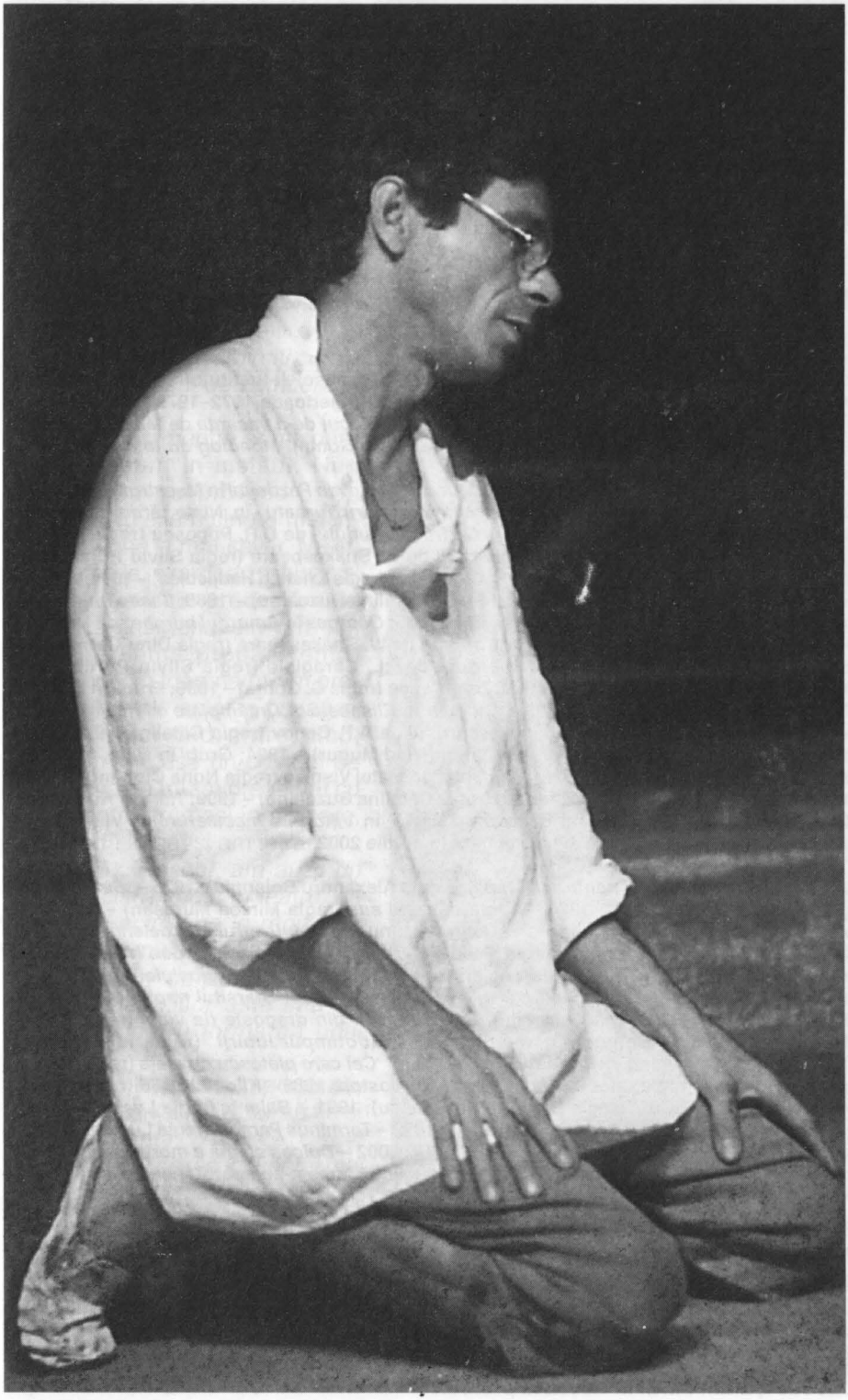
În 1898, când cu aceste întâmplări, A. Davila avea la activ câţiva ani buni de practică gazetărească: semnase cronica parlamentară în ziarul *Epoca;* semnase cronici dramatice în *Epoca,* în *L'independance roumaine* şi în *Timpul;* scosese *Revista sportivă;* publicase de câteva ori versuri, realizase numeroase traduceri şi adaptări de piese pentru teatrul modern. Pe când îl bântuie dorul şi îl hăituiesc autorităţile judecătoreşti, cavalerul tristei iubiri este, categoric, un scriitor. Cu 4 ani înainte de *Vlaicu Vodă,* el ţine – iată! – un *jurnal* – lucrare elaborată, adevărat (scurt) roman de dragoste surprinzând evenimente, oameni, caractere şi mai ales dezvăluind firea autorului. De altfel, el i se adresează domnişoarei ca un îndrăgostit, dar îndrăgostitul este un scriitor care-i comunică despre lucrul la un libret liric, la o cantată, despre versuri compuse pentru un spectacol de teatru (însăşi răzbunarea împotriva doamnei Ferekide este literară: îi expediază la Nisa un rondo în limba franceză cu aluzii şi şfichiuiri atât de subtile, încât cititorul de azi abia de la sesizează). Îi vorbeşte despre *alte scrieri decât acest jurnal,* plângându-se că de dorul ei nu mai

poate lucra: „Nu mai am cap pentru nimic. Lucrările mele dormitează în uitare. Sărmanii mei eroi se întorc lent în umbra din care-i extrăgeam; unii, abia întrezăriți, ca în fundul vreunui întunecos loc retras, se îndepărtează; și dacă fac efortul să-i privesc, nu-i mai găsesc și mintea mea se zgâiește în beznă degeaba". Are însă o idee salvatoare: se duce la Golești. „Acolo mi-am regăsit odihna, m-am reapucat de treabă; am șters praful pe care opt luni de nemișcare îl așezaseră pe personajele mele. Ele reîncep să se agite, să vorbească și să trăiască". Nu le dăduse încă la iveală, dar e conștient de valoarea lor, căci îi numește: „toți eroii superbi ai imaginației mele"(!)

A. Davila își amintește în paginele jurnalului cum în urmă cu doi ani Anna Ferekide i-a trimis vorbă că ea e gata să-l ia de bărbat dacă el își face o situație: în drept, în armată, în orice domeniu. Cititorul știe, desigur, că tânărul Alexandru Davila nu și-a luat bacalaureatul la Liceul Saint-Louis din Paris, motiv pentru care nu a putut face studii superioare – deci a trăit fără a avea *o situație.* La îndemnul iubitei, el se pune pe învățat pentru a începe Dreptul. Cineva însă îi strecoară în suflet îndoiala în legătură cu iubita lui și, descurajat, renunță la Drept (vom demonstra cu alt prilej că îndoiala este un motiv scump scriitorului nostru). Activând în teatrul înaltei societăți ca actor și regizor, ca realizator de traduceri, de adaptări, de scenarii, librete, cantate etc., el parcurge pas cu pas treptele care-l duc spre calitatea de artist desăvârșit și de scriitor, parcurge un drum al cărui punct culminant este *Vlaicu Vodă* (eroii superbi de care vorbește în jurnal sunt cu siguranță tocmai eroii din *Vlaicu...).* Aceasta a fost *situația* pe care a putut și mai ales a vrut să și-o facă. (Să ne amintim cum a renunțat la cariera de diplomat aranjată de către tatăl lui.) Din păcate, familia fetei nu era în măsură să aprecize asemenea preocupări. Fata însă da. Era era la curent cu ce scria, cu ce repeta el, fiindu-i nu numai iubită, ci și confident și critic. Nu și-a putut alege singură omul lângă care să trăiască. I l-a ales mama ei în persoana lui Dinu Brătianu, cu care avea să moară năprasnic (vai! și cu copilul lor) la Odesa.

... și la nunta cu altcineva





GHEORGHE VISU

INTERVIU

Gheorghe Visu:
„Talentului i se oferă întotdeauna o șansă"

Gheorghe Visu s-a născut la 2 iunie 1951, la București. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, Facultatea de Teatru, secția actorie, în 1973. În perioada 1972–1979 joacă la Teatrul Național „I.L. Caragiale" din București în spectacole precum *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian (regia Mihai Berechet), *Fata din Andros* de Terențiu (r. Grigore Gonța), *Monolog cu fața la perete* de Paul Georgescu (regia Sanda Manu).

Din 1980 este actor la Teatrul MIC din București, unde a fost *Ivan Pezdovni* în *Maestrul și Margareta* după M. Bulgakov (regia Cătălina Buzoianu) – 1980; *Alexandru Turbatu* în *Niște țărani* după Dinu Săraru (regia Cătălina Buzoianu) – 1981; *Mitru* în *Ca frunza dudului* de D.R. Popescu (regia Cătălina Buzoianu) – 1982, *Ducele de Buckingam* în *Richard III* de W. Shakespeare (regia Silviu Purcărete) – 1983, *Secretar ministerial* în *Mitică Popescu* de Camil Petrescu (regia Cristian Hadjiculea) – 1984; *Armand Duval* în *Doamna cu camelii* după A. Dumas - fiul (regia Cătălina Buzoianu) – 1985; *Tache Imireanu* în *Mielul turbat* de *Aurel Baranga* (regia Silviu Purcărete) – 1985; *Georges* în *Amurgul burghez* de Romulus Guga (regia Dan Pița) – 1986; *Tulius Aofidus* în *Coriolan* de W. Shakespeare (regia Dinu Cernescu) – 1987; *Cetățeanul turmentat* în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale (regia Silviu Purcărete) – 1988; *Vulpașin* în *Maidanul cu dragoste* după G.M. Zamfirescu (regia G. Gonța) – 1989; *Frank* în *Mlaștina* de Caryl Churchill (regia Andreea Vulpe) – 1991; *Thomas* în *Elisabeta din întâmplare o femeie* de Dario Fo (regia Mihai Lungeanu) – 1991; *Trigorin* în *Pescărușul* de A.P. Cehov (regia Cătălina Buzoianu) – 1993; *Talthybios* în *Sfârșitul Troiei* de Walter Jens (regia Vlad Mugur) – 1994; *Grubi* în *Bine, mamă, da ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă în actu' întâi* de Matei Vișniec (regia Nona Ciobanu) – 1998; *Bengtsson* în *Sonata fantomelor* de A. Strindberg (regia Cătălina Buzoianu) – 1999; *Harvey Kelekian* în *Spirit* de Margaret Edison (regia Cătălina Buzoianu), *David* în *Viitorul e maculatură* de Vlad Zografi (regia Nona Ciobanu), spectacol care a avut premiera în aprilie 2002.

Filmografie: **1974 – *Un zâmbet pentru mai târziu* (regia Alexandru Boiangiu); 1975 – *Singurătatea florilor* (regia Mihai Constantinescu); 1976 – *Toate pânzele sus* (regia Mircea Mureșan) – serial TV; 1977 – *E atât de aproape fericirea* (regia Andrei Călin Băleanu), *Profetul, aurul și ardelenii* (regia Dan Pița); 1978 – *Gustul și culoarea fericirii* (regia Felicia Cernăianu), *Un om în loden* (regia Nicolae Mărgineanu); 1979 – *Mireasa din tren* (regia Lucian Bratu); 1980 – *Punga cu libelule* (regia Manole Marcus); 1981 – *Un echipaj pentru Singapore* (regia Nicu Stan); 1982 – *Sfârșitul nopții* (regia Mircea Veroiu); 1983 – *Faleze de nisip* (regia Dan Pița), *Să mori rănit din dragoste de viață* (regia Mircea Veroiu); 1984 – *Acasă* (regia Constantin Vaeni); 1985 – *Anotimpul iubirii* (regia Iulian Mihu); 1986 – *Domnișoara Aurica* (regia Șerban Marinescu); 1988 – *Cei care plătescu cu viața* (regia Șerban Marinescu), episodul *Podul* (regia Valeriu Drăgușanu) din *Autostop;* 1989 – *Kilometrul 36* (regia Anghel Mora); 1990 – *Unde la soare e frig* (regia Bogdan Dumitrescu); 1991 – *Balanța* (regia Lucian Pintilie); 1994 – *Acolo unde ochii dor* (regia Bogdan Dumitrescu); 1999 – *Terminus Paradis* (regia Lucian Pintilie); 2000 – *Poveste imorală* (regia Constantin Dicu) – serial TV; 2002 – *Dulcea saună a morții* (regia Andrei Blaier), *Turnul din Pisa* (regia Șerban Marinescu). Ultimele două filme n-au apărut încă pe ecrane.**

Costin MANOLIU: *În ce măsură familia, faptul că sunteți fiul regizorului de film documentar Ion Visu au influențat hotărârea dvs. de a deveni actor?*

Gheorghe VISU: Doar conjunctural. Probabil că am moștenit niște gene de la amândoi părinții, care au avut înclinații artistice. Mama a făcut, la rândul ei, doi ani de Conservator de artă dramatică la Craiova, după care s-a apucat de ziaristică. Pe la 14 ani, în urma unei selecții, am debutat într-un serial de televiziune pentru copii, care se făcea în direct. Așa am intrat în această profesie.

C.M.: *Ce actori vă plăceau când erați copil, adolescent?*

G.V.: Favoritul meu era Lino Ventura. Mi-l amintesc în filmul *Aventurierii.* Nu știam de ce-mi place. Pur și simplu nu-mi puteam lua ochii de la el. De asemenea, îmi plăceau Jean-Paul Belmondo și Kirk Douglas, pe care l-am văzut în *Corăbiile lungi.* Dintre actorii români îmi plăceau Ilarion Ciobanu, Gheorghe Dinică, Draga Olteanu și mulți alții.

C.M.: *Vă mai amintiți cum a decurs examenul de admitere la facultate?*

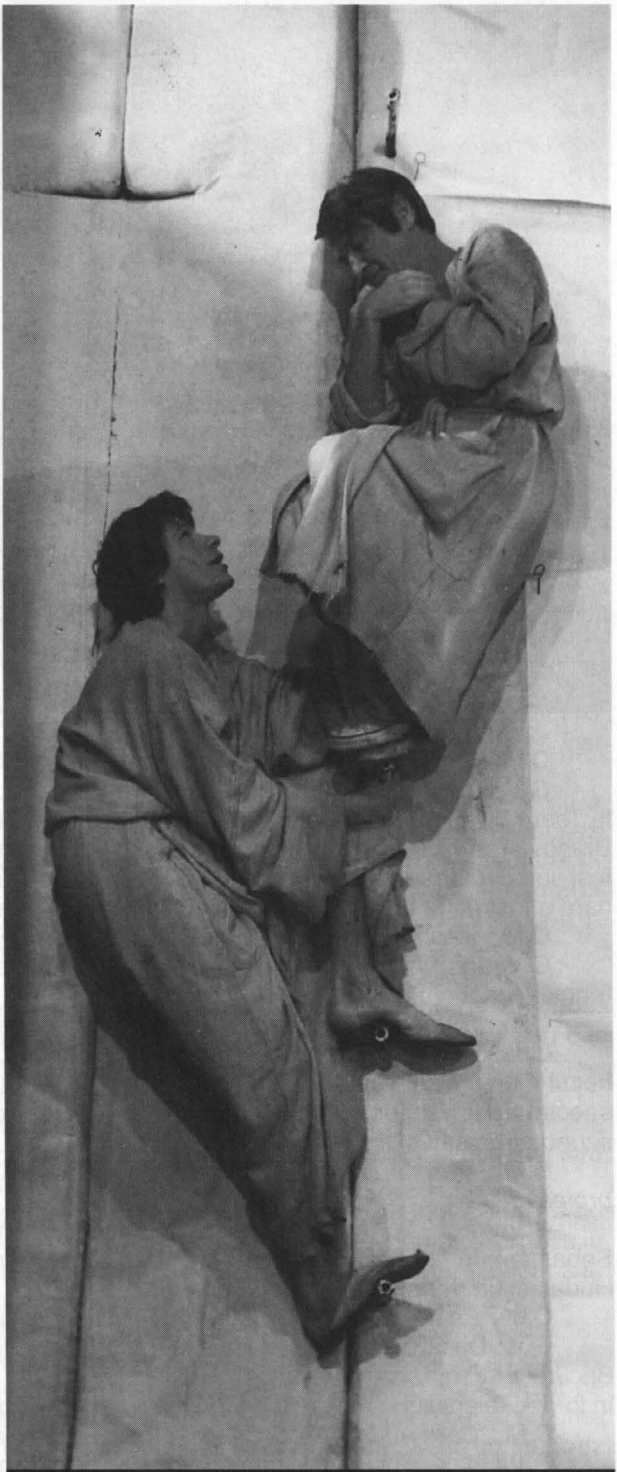
G.V.: Era pentru prima oară când păşeam în institut. Nu-i cunoşteam pe profesorii din comisie. Nu știam cine e mai indulgent, cine e mai sever. M-am prezentat la examen în blugi și tenişi. Nu aveam un costum de haine. La examenul din vară am picat la ultima probă. Pentru examenul din toamnă m-am pregătit cu marele actor și pedagog Petre Gheorghiu. Între timp, mama îmi făcuse un costum de haine, așa că m-am prezentat cu niște pantofi frumoși în picioare, cu cravată la gât și am intrat.

C.M.: *Recent, am auzit un actor declarând că, în teatru, de la colegii actori, de la regizori a învățat mai mult decât ar fi învățat vreodată în timpul facultății. Perioada studiilor este sau nu decisivă pentru formarea unui actor?*

G.V.: E foarte importantă, dar nu decisivă. Ar trebui să fie și mai importantă.

C.M.: *Cine v-a influențat mai mult în timpul facultății?*

G.V.: Profesoara mea de actorie a fost o mare actriță, Eugenia Popovici, care la rândul ei era eleva Mariei Filotti, care era eleva celebrei Aristizza Romanescu. Mă bucur că sunt și eu pe acest arbore „genealogic".



Cu Ștefan IORDACHE în *Maestrul și Margareta*

În *Pescărușul*

C.M.: *Care au fost colegii dvs. la facultate și ce traseu au avut după terminarea facultății?*

G.V.: Unii au plecat în străinătate și nu mai practică actoria. Eugenia Maci e actriță la Teatrul Național din București. Adrian Rățoi a fost la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov și acum, din câte știu, e la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu. Constantin Fugașin a fost actor la Teatrul „Ion Creangă" și acum se ocupă cu gazetăria. La fel și Daniel Tomescu, care a fost actor la Teatrul de Comedie. Celorlați le-am pierdut urma.

C.M.: *Se spune că nu poți fi un actor bun fără talent. Cum ați defini talentul actoricesc?*

G.V.: În primul rând, cred că e plăcerea de a face teatru, dublată de îndemânare, tehnică, charismă.

C.M.: *Este important pentru un actor aspectul său fizic?*

G.V.: Da. Actorul trebuie să fie plăcut de public. Cu urâțenia lui, cu frumusețea lui, cu hazul lui, cu tragismul lui. Când apare pe scenă, primul lucru care are impact asupra spectatorului e aspectul fizic al actorului. Actorul trebuie „să aibă ochi", fie că e înalt, scund, gras sau slab.

C.M.: *Care a fost piesa de teatru în care ați debutat pe o scenă a unui teatru profesionist?*

G.V.: În 1972, la Teatrul Național din București, în *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian, în regia lui Mihai Berechet, alături de Radu Beligan, Draga Olteanu, Marian Hudac și un mare actor, Matei Alexandru.

C.M.: *Ce e important pentru actorul aflat la începutul de carieră?*

G.V.: Dacă pleacă în provincie, e important să joace cât mai mult. Dacă rămâne în București trebuie să aibă răbdare și să știe când și cum să se „vândă". Să știe să se păstreze în formă. Talentului i se oferă întotdeauna o șansă. După un an, după doi, după zece ani.

C.M.: *Care au fost împlinirile și decepțiile perioadei de început de carieră?*

G.V.: În cei cinci ani de stagiatură la Național am jucat roluri mai mici sau mai mari. Am jucat un rol principal în *Fata din Andros* de Terențiu, în regia lui Grigore Gonța, dar nu

mi-am găsit drumul. Abia după cinci ani am avut şansa să intru sub bageta Sandei Manu, într-un spectacol cu un singur personaj: *Monolog cu faţa la perete* de Paul Georgescu. Acel rol a fost pentru mine o rampă de lansare. În decembrie 1979, am dat concurs la Teatrul Mic şi am fost admis. A contat şi acel monolog de la Naţional. Intrarea mea în lumea bună a fost la Teatrul Mic, cu rolul Ivan *Bezdomnâi* din spectacolul *Maestrul şi Margareta.*

C.M.: *Un concurs este o formă potrivită pentru alegerea şi angajarea unui actor?*

G.V.: Nu e foarte potrivită, dar nu prea există alta. De cele mai multe ori, actorii care se prezintă la un concurs n-au fost văzuţi de către membrii comisiei în alte spectacole, aşa că felul cum se prezintă la un concurs e foarte important. Mai există şi formula interviului, a unei discuţii. Cred că un regizor bun, care are ochi, care simte actorul îşi poate da seama în urma unei discuţii dacă acel actor este cel de care are nevoie.

C.M.: *Ce atmosferă aţi găsit la Teatrul Mic?*

G.V.: La Teatrul Naţional îmi făcusem prieteni şi stabilisem cu ei o legătură sufletească foarte puternică. Am ajuns într-o altă trupă şi m-am adaptat repede, dar n-am mai reuşit cu un alt director de scenă să am o relaţie sufletească la fel de strânsă precum cea cu Sanda Manu. Ne-am reîntâlnit peste ani şi am lucrat la institut. A fost la fel de benefic, atât profesional cât şi sufleteşte.

C.M.: *Sunteţi unul dintre actorii favoriţi ai regizoarei Cătălina Buzoianu. Aţi jucat nu mai puţin de şapte spectacole sub îndrumarea Cătălinei Buzoianu.*

G.V.: Cătălina Buzoianu este, fără îndoială, cel mai important regizor din cariera mea. Un rol important am lucrat cu Dinu Cernescu în *Coriolan* de Shakespeare. Am avut norocul să-l întâlnesc şi pe Vlad Mugur la spectacolul cu *Sfârşitul Troiei.* O întreagă şcoală de teatru.

C.M.: *Nu cumva acel spectacol, despre care Vlad Mugur mi-a spus că a avut succes în Germania, a venit prea devreme pentru publicul românesc? Poate că astăzi ar fi fost altfel perceput?*

G.V.: Nu cred. Noi, românii, nu suntem interesaţi de problema responsabilităţii. Pe spectatorul român nu-l interesează cine a pornit războiul Troiei şi nici cel de-al doilea război mondial. Românii au trecut Nistrul când nemţii i-au împins într-acolo şi l-au trecut în sens invers când au venit sovieticii peste noi. N-am prea fost noi cei care am hotărât pentru noi, aşa că problema responsabilităţii nu e cea pe care s-o dezbaţi cu succes în faţa publicului românesc într-un spectacol de teatru.

C.M.: *În ce măsură pregătirea unui rol vă influenţează viaţa particulară?*

G.V.: Enorm, dar nu pot spune în ce fel. Sunt preocupat, obsedat de rol. În timpul pregătirii unui spectacol, vine un moment în care rolul „năvăleşte" peste mine. Cu cât înaintez în vârstă, mi-e din ce în ce mai frică de întâlnirea cu un rol nou.

C.M.: *Teama vine dintr-o mai mare responsabilitate faţă de actul artistic?*

G.V.: Da. Când eram tânăr aveam mai mult curaj, chiar impertinenţă.

C.M.: *Vă gândiţi la reacţia publicului atunci când pregătiţi un rol, la succesul sau insuccesul personajului pe care-l interpretaţi?*

G.V.: Mă gândesc, dar nu-mi construiesc rolul gândindu-mă tot timpul la reacţia pe care o poate avea publicul. De obicei, un rol mi-l construiesc destul de stufos. Pornesc în multe direcţii, fac foarte multe lucruri pe scenă şi când mai sunt două săptămâni până la premieră încep şi tai, pentru a rămâne ceea ce cred că e esenţial.

C.M.: *Vi s-a întâmplat să nu aveţi chef să urcaţi pe scenă într-o anumită seară?*

G.V.: De multe ori, dar de aceea vin la teatru cu cel puţin o oră înainte de începerea spectacolului, pentru a intra în atmosfera de spectacol. În momentul când ai păşit pe scenă, ai uitat tot ce te preocupa. În timpul spectacolului, când nu sunt pe scenă, nu prea stau de vorbă cu colegii în culise, ci prefer să mă plimb. Nu înseamnă că mă concentrez neapărat asupra rolului, asupra a ceea ce am de zis şi făcut când voi reveni pe scenă, ci e mai degrabă o izolare faţă de lumea din afara scenei.

C.M.: *Ați trăit eșecul în cariera dumneavoastră de până acum?*

G.V.: Da. Un mare eșec al meu a fost rolul *Cetățeanul turmentat* din spectacolul *O scrisoare pierdută,* montat de Silviu Purcărete. De la început n-am vrut să-l joc. Simțeam că nu mi se potrivește. A fost o încercare a lui Silviu de a transforma acest personaj în altceva decât ceea ce se făcuse până atunci. O încercare nereușită. *O scrisoare pierdută,* în regia lui Silviu Purcărete, a fost un spectacol în care jumătate i-a ieșit, a corespuns viziunii lui noi despre Caragiale și cealaltă jumătate a fost ceva șters și fad. În '86, am fost *Iordache* în *D'ale carnavalului,* un spectacol pus în scenă la Studioul „Casandra" și n-am reușit să-l fac cum trebuie. Îl aveam atât de viu în minte pe Ștefan Bănică, excelent în spectacolul lui Lucian Pintilie cu *D'ale carnavalului,* încât nu puteam fi altfel și n-a fost bine. Mi-ar plăcea să mă întâlnesc astăzi cu Caragiale.

C.M.: *O cronică nefavorabilă poate influența evoluția profesională a unui actor?*

G.V.: Nu. Desigur, o cronică te influențează sufletește. Îmi place să fiu lăudat și îmi displace să fiu criticat sau să nu fiu pomenit. Cineva spunea odată că eșecurile trebuie uitate repede.

C.M.: *După părerea multor oameni de teatru, sunteți un actor prea puțin exploatat. Nu v-am văzut la televizor. Nici la Teatrul Național de Televiziune, nici la alte emisiuni. De ce?*

G.V.: Nu eu ar trebui să răspund la această întrebare. Probabil pentru că nu mă descurc bine în situații-limită. Astăzi, a lucra o piesă de teatru la televiziune sau la radio presupune o astfel de situație-limită. Nu se mai fac repetiții. Mie îmi trebuie un timp, măcar două-trei zile, pentru a pătrunde înțelesurile unui text. Nu sunt un tip formidabil, dar nu-s nici cel din urmă, așa că nu știu exact de ce sunt invitat foarte rar la radio și televiziune.

C.M.: *Ce poate face un actor când nu este distribuit, când simte că e ignorat de regizori?*

G.V.: Stă și așteaptă. Eu desenez icoane, cânt la chitară...

C.M.: *V-ați gândit vreodată să propuneți dumneavoastră o piesă unui regizor pentru că vi se potrivea un rol?*

G.V.: Da. Am avut și bucuria să fie acceptată propunerea mea. Un scenariu după *Maidanul cu dragoste* și *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, care a fost pus în scenă de Grigore Gonța și s-a jucat cu destul succes. Acum n-aș putea să spune că vreau să joc un rol anume. Vreau altceva decât am jucat până acum. Să nu mai fie tipul de personaj-victimă. Victimă a societății sau a lui însuși, cum e de altfel și *David* din *Viitorul e maculatură,* text care mi-a plăcut foarte mult. Eu aș fi vrut să joc *Bistran* în acest spectacol. Mă tentează să joc ceva gras, gros...

C.M.: *Ce v-a durut mai mult din ce ați trăit în lumea teatrului?*

G.V.: Am doi-trei ani, aici la Teatrul Mic, am repetat timp de câteva luni piesa lui Tennessee Williams, *Dulcea pasăre a tinereții,* care din zeci de motive n-a iești, n-a ajuns în fața publicului. Am făcut un rol pe care l-am lucrat, l-am cizelat, l-am definitivat, pe care apoi l-am băgat în buzunar și l-am dus acasă. N-au apucat să-l vadă nici măcar colegii din teatru. E dureros.

C.M.: *Pentru multă lume, Gheorghe Visu e un actor de film. Dacă nu mă înșel, primul film în care ați jucat ca actor profesionist a fost lungmetrajul „Un zâmbet pentru mai târziu", regizat de Alexandru Boiangiu.*

G.V.: Un rol secundar într-un film cu muncitori, la uzina de la Reșița... Tatăl meu era prieten cu Alexandru Boiangiu și m-a recomandat. Tocmai terminasem facultatea. N-am luat probele pentru rolul principal, dar așa am luat legătura cu filmul. Am jucat apoi un rol important în *Profetul, aurul și ardelenii* și un prim rol principal în *Mireasa din tren,* în regia lui Lucian Bratu.

C.M.: *Un rol care va însemna ceva și peste timp este cel din „Faleze de nisip", realizat în 1983, în regia lui Dan Pița, cu care ați lucrat și la spectacolul cu „Amurgul*

burghez" de Romulus Guga la Teatrul Mic. „Faleze de nisip" a fost un film interzis la scurt timp după ce a apărut pe ecrane. Cum a trăit Gheorghe Visu, ca protagonist al filmului, acel moment delicat?

G.V.: Cu puţină mândrie. Mai făcusem un film cam de aceeaşi factură, *Sfârşitul nopţii,* realizat de Mircea Veroiu, un film foarte bun care nu fusese interzis. Nicolae Ceauşescu, în conferinţa sa de la Mangalia din 1983, s-a referit punctual la personajul interpretat de mine în *Faleze de nisip,* spunând că nu aşa e muncitorul român. Am citit aceste lucruri în ziar, cred că în „România liberă", şi m-am simţit mândru că am stârnit asemenea reacţii. Nici măcar n-am fost trist pentru că filmul n-a fost văzut atunci de mai multă lume. În meciul meu cu puterea, o interdicţie era mai importantă, conta mai mult. Filmul a fost reluat în 1990 şi l-a văzut foarte multă lume.

C.M.: *Vă pun o întrebare care poate s-a banalizat. Iubiţi mai mult teatrul sau filmul?*

G.V.: Cred că îmi place mai mult teatrul.

C.M.: *Care este deosebirea fundamentală dintre actorul de teatru şi actorul de film?*

G.V.: În teatru, pe scenă, actorul e mai viu, trăieşte actul artistic. În film, nu ai controlul publicului. Nu eşti foarte stăpân pe rolul tău, pentru că nu ştii ce va tăia regizorul la montaj.

C.M.: *Ce vă preocupă cel mai mult la ora actuală? În profesie sau în afara ei.*

G.V.: Cred că e momentul să încep să-mi aleg rolurile. Să fac eu propuneri către regizori, să concep un anumit proiect. Nu neapărat pentru mine.

C.M.: *La o anumită etate, oricărui om i se întâmplă să spună: „Acum aş şti ce trebuia să fac". Ce aţi face dacă s-ar putea să o luaţi de la capăt?*

G.V.: Aş mai face încă o dată ultima scenă din filmul *Terminus Paradis,* realizat de Lucian Pintilie.

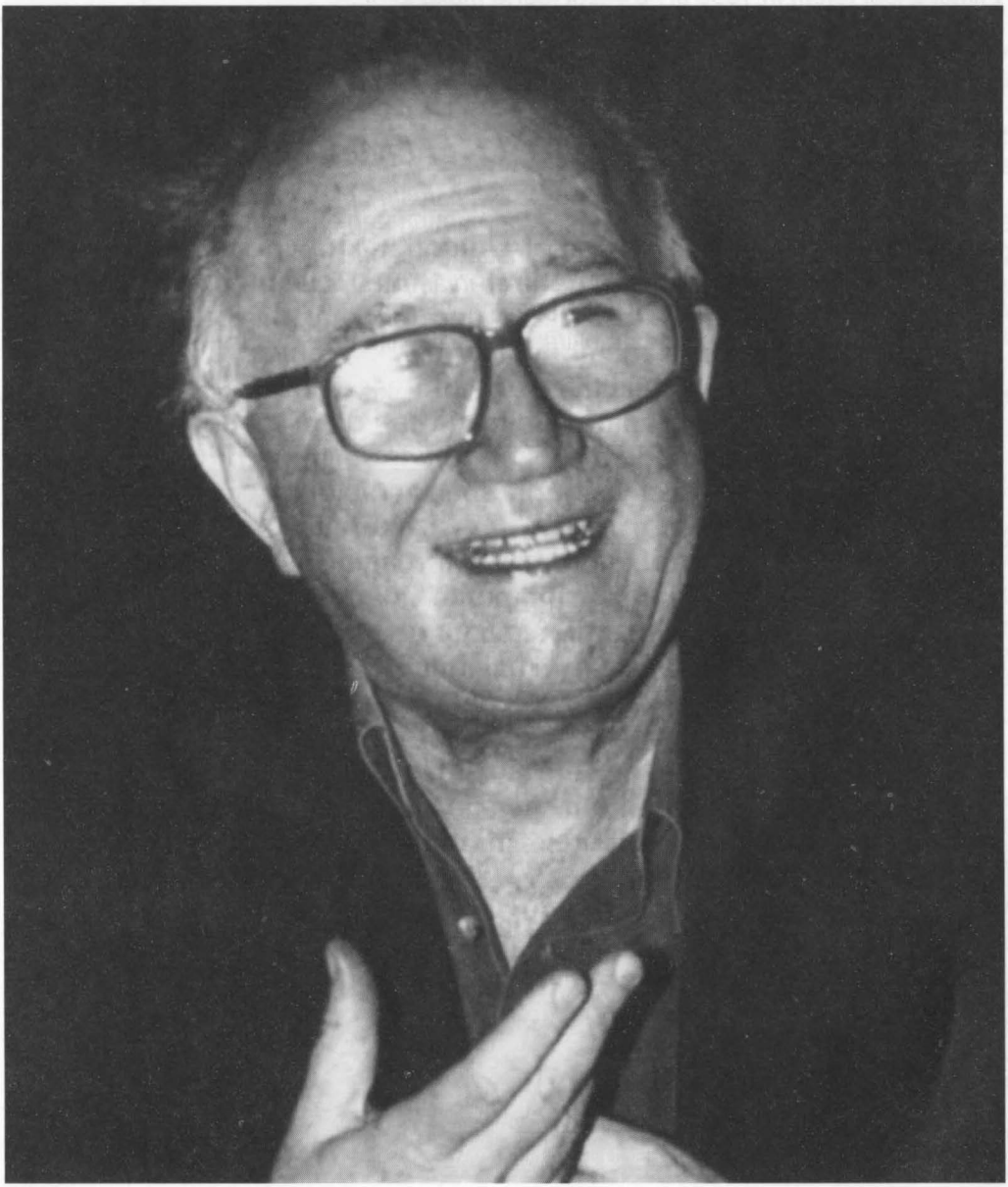
Costin MANOLIU

Cu Mitică POPESCU şi Mihai DINVALE în *Viitorul e maculatură*

FESTIVALURI, GALE, SĂRBĂTORIRI

Săptămâna memorială Vlad Mugur

Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca
26–31 mai 2002



Respect pentru valoare și emoția amintirilor

DUMINICĂ, 26 mai, orele 19.00
W. Shakespeare: **Hamlet**
Teatrul Național Cluj – în sala Teatrului Național.
Regia: VLAD MUGUR
Înaintea spectacolului, în foaierul Teatrului Național, Ion Caramitru, președinte UNITER, fost ministru al Culturii, a acordat Ordinul Național „Steaua României" artiștilor Vlad Mugur (post mortem), Tompa Gábor și Silvia Ghelan.

LUNI, 27 mai, orele 18.00 – Foaierul Teatrului Maghiar
S-a deschis expoziția de măști și proiecte de afișe ale artistei Varga-Járó Ilona, colaboratoare apropiată a lui Vlad Mugur

LUNI, 27 mai, orele 19.00 – Teatrul Maghiar
A.P. Cehov: **Livada de vișini** – spectacol-studio
Regia: VLAD MUGUR

MARȚI, 28 mai, orele 10.30 – Casa Tranzit
S. Mrožek: **Karol**
Regia: TOMPA GÁBOR *artist emerit*

MARȚI, 28 mai, orele 12.00 – Casa Tranzit
„11 trepte pentru Vlad" – Proiecție video despre atelierul din München al scenografului Helmuth Stürmer, colaborator apropiat al lui Vlad Mugur.
„La vorbă cu Vlad Mugur" – întâlnire cu prietenii, colaboratorii lui Vlad Mugur și reprezentanți mass-media

MARȚI, 28 mai, orele 19.00 – Teatrul Maghiar
Flacără albă, flacără neagră (Dybbuk) – spectacol-studio după piesa *„Dibbuk"* de S. Anski, versiunea scenică: David Zinder.
Regia: DAVID ZINDER (Israel)

MIERCURI, 29 mai, orele 19 – Teatrul Maghiar
Carlo Goldoni: **Slugă la doi stăpâni**
Spectacolul Teatrului Național Craiova
Regia: VLAD MUGUR

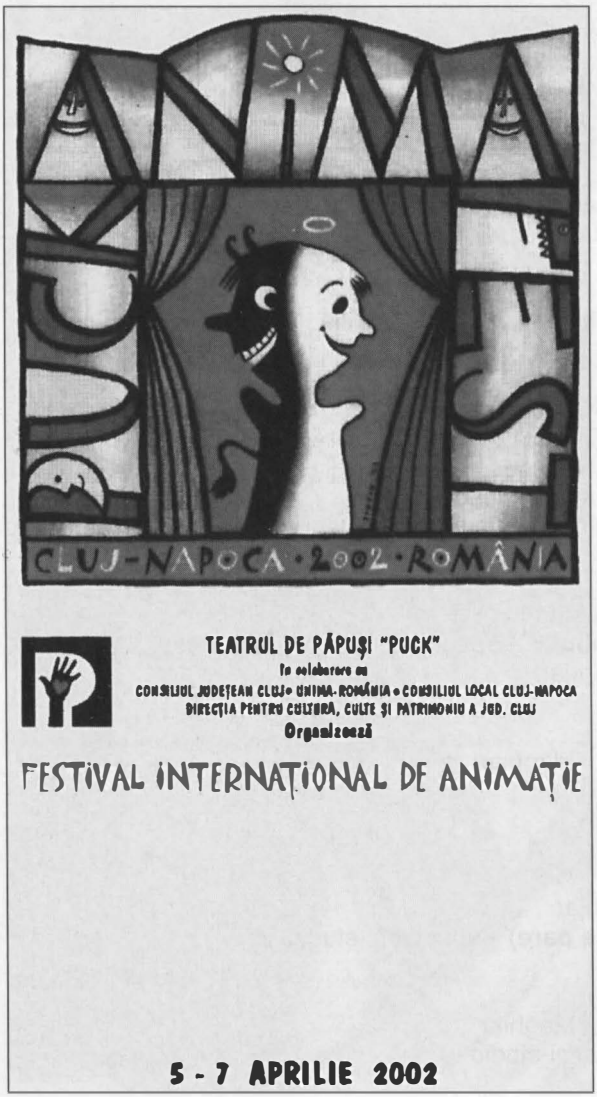
JOI, 30 mai, orele 19.00 Teatrul Maghiar
Luigi Pirandello: **Așa este (dacă vi se pare)** – spectacol-studio
Regia: VLAD MUGUR

VINERI, 31 mai, orele 19.00 – Teatrul Maghiar
A.P. Cehov: **Livada de vișini** – spectacol-studio
Regia: VLAD MUGUR

Ion CAZABAN

S-a mai născut un festival

Desigur, ca să se nască, un festival, trebuie mai întâi conceput. Şi încă bine conceput din artă şi multă ştiinţă (managerială), la care se adaugă, în egală măsură, pasiune şi luciditate, dorinţă şi posibilitate, informaţie şi intuiţie... Că numai aşa se poate ne-a arătat şi noul Festival internaţional de animaţie organizat în luna aprilie a.c. de Teatrul de păpuşi „Puck" din Cluj-Napoca. Un festival născut „în ieslea cea săracă", având totuşi ursitoare de viaţă lungă câtiva sponsori şi parteneri inimoşi, iar ca naşi, inevitabil, o mână de cronicari dramatici, sensibili la eveniment. Nu a fost uşor pentru organizatori să depăşească dificultăţile oricărui început, dar totul e bine când se termină cu bine, programul celor trei zile dovedind calitatea deosebită a majorităţii spectacolelor, implicit seriozitatea şi profesionalismul criteriilor de selecţie. Repertoriul a fost predominat de poveştile dramatizate *(Păcală, Motanul încălţat, Amnarul fermecat, Aladin, Ali-Baba, Sinbad, Pinocchio, Ivan Turbincă, Inelul fermecat* ş.a.), dedicat aproape în totalitate copiilor, dar interesul artistic al montărilor n-a avut limită de vârstă. Directorul Teatrului „Puck", Traian Savinescu, a avut excelenta idee de a extinde aria festivalului, prezentând unele spectacole şi într-o serie de localităţi învecinate.


CLUJ-NAPOCA · 2002 · ROMÂNIA
TEATRUL DE PĂPUŞI "PUCK"
în colaborare cu
CONSILIUL JUDEŢEAN CLUJ • UNIMA-ROMÂNIA • CONSILIUL LOCAL CLUJ-NAPOCA
DIRECŢIA PENTRU CULTURĂ, CULTE ŞI PATRIMONIU A JUD. CLUJ
Organizează
FESTIVAL INTERNAŢIONAL DE ANIMAŢIE
5 - 7 APRILIE 2002

Numeroasele reprezentaţii (5–7 pe zi) ne-au fost oferite de gazde, de teatrele venite din Bucureşti, Galaţi, Arad, Tg. Mureş, Ploieşti, Botoşani sau de peste hotare, din Chişinău, Eger, Pecs. Pauzele existente au fost împlinite de *work-shop*-urile lui Decebal Marin, Ionuţ Brancu, Gabriel Apostol, de vernisajul expoziţiei documentare „Teatrul Sesan" (iniţiat de familia păpuşarilor bucovineni Sesan, membri fondatori ai UNIMA în perioada interbelică) ori a arhitectului Cristian Rus, cu un proiect pentru un viitor spaţiu al Teatrului „Puck". Într-adevăr, sala şi scena colectivului

clujean sunt neadecvate, greu de adaptat la o gamă mai largă de solicitări şi modalităţi interpretative.

Pentru prima ediţie a festivalului s-a propus ca temă comicul în teatrul de animaţie. O temă generoasă, sub multiple aspecte, invitând la constatări şi concluzii aplicate.

Ce ar fi animaţia tradiţională, bazându-se repetat pe simple păruieli, dacă le-ar lipsi umorul execuţiei? Echivalentul bastonadelor din comedia populară, bătăile din *Vasilache şi Mărioara* căpătau noi semnificaţii în înfruntarea cu *Dracul,* cu *Moartea.* Dus de valul disputei, naivă, dar aprigă, păpuşarul ajunge involuntar în mijlocul publicului *(Pantofan).*

Câteodată, comicul e tulburat de un grotesc sinistru, cum ni-l arată alaiul din *Ivan Turbincă* (Teatrul „Puck"): Moartea cu coasa, dracii roşii, curva, soldatul beat cu o căpăţână galbenă la brâu – alai inspirat de fresce mânăstireşti şi datini populare. Caricatura hâdă o înlocuieşte acum pe cea simpatică şi şugubeaţă, întâlnită de obicei. Cultura plastică îşi are rostul ei, cu trimiteri la Chagall în celălalt spectacol *Ivan Turbincă,* regizat de Mona Chirilă (Teatrul „Ariel", Tg. Mureş), unde comicul şi tragicul alunecă alternativ între expresie şi semnificaţie.

În altă tonalitate, în *Păcală,* de la chipuri şi costume, de la travestiuri până la gaguri (memorabil dansul văcuţei!), toate se integrau unui comic jovial, de comportament, sau acidulat, de situaţie. Pe când împotrivirile unui motănel care nu se lasă adormit duceau la o ritmică gestuală de tot hazul, bine justificată psihologic *(Motanul încălţat).*

Eminamente vizual, umorul păpuşăresc este adesea poetic: o fâşie de pânză albastră – metaforă scenografică a apei curgătoare – serveşte tânărului gol să-şi acopere ruşinea la venirea regelui *(Motanul încălţat).* Oricât de comic ar creşte, nasul lui *Pinocchio* apare proiectat poetic pe cerul nopţii profunde (ca din Saint-Exupery!), tăiat de steaua călătoare a Zânei...

Uneori, în teatrul de animaţie comicul răsare la fiecare pas – de aceea tragicul e o piatră rară, însuşi procedeul tehnic poate conţine un sâmbure de umor, de pildă, când un singur animator rezolvă economic deplasarea a zece „hoţi" *(Ali-Baba...).*

În aproape toate spectacolele s-a remarcat expresivitatea fondată pe plastica, deseori ingenioasă, a marionetelor şi pe virtuozitatea îndelung perfecţionată a unor artişti bine cunoscuţi. Ne gândim la cele văzute în spectacolele teatrelor „Ţăndărică", „Gulliver", „Ariel", „Puck" sau din Arad şi Ploieşti, la intensitatea emoţională şi disponibilitatea imaginativă, aflate într-o varietate de viziuni scenice, aparţinând lui Cristian şi Cristinei Pepino, Monei Chirilă şi Carmencitei Brojboiu, a lui Daniel Stanciu şi Danielei Drăgulescu, lui Victor Ioan Frunză şi Adrianei Grand...

Să ne amintim doar două momente marine, similare, diferit rezolvate plastic, cu balenă şi naufragiu – imagini ample, de maxim dramatism, la obţinerea cărora au colaborat foarte multe mâini pricepute (în *Pinocchio* şi în *Sinbad).* Dramatismul naufragiului era sporit, parcă, prin contrast, de maniera ludică, infantilă, în care era legănată corabia pe valurile agitate sau era văzută balena cu păpuşi mărunte la scara marii scene.

Creatorii se susţin frecvent pe imaginaţia şi dorinţa de joacă a micilor spectatori. Improvizaţiile, propunerile de a închipui altceva decât se vede, spre a fi altceva decât este de obicei au dus, ca şi altădată, la plăcerea de a ne copilări cu toţii. O umbrelă altfel mişcată ori împodobită a sugerat cu succes un heleşteu, roţile unui tren în mers, un vapor de croazieră, în spectacolul admirabilului regizor Titus Jucov (din păcate, sufocat de o scenă nepotrivită).

Alteori am întâlnit o expresivitate frustă, deliberat „stângace", cu incongruenţe voite, lada cu păpuşi fiind aici semnul tipului de spectacol ambulant, de bâlci.

Festivalul a adunat reuşite scenice de diferite mărimi şi semnificaţii, reprezentative pentru anumite tendinţe ale domeniului teatral. Alături de prezenţa efectiv actoricească a omului care dă viaţă marionetei, am urmărit rezultatele expresive ale jocului cu obiecte

reale, combinate cu elemente de ficțiune. O văcuță trasă de o funie reală, o păpușă care cerne într-o sită reală sau e „altoită" cu un baston real asigură nu numai o posibilitate de a figura povestea, apelând la hazul incongruenței, dar și de a sensibiliza la un mod specific de reprezentare (într-un spectacol maghiar de factură populară).

Pentru a direcționa și întreține o anume sensibilizare a publicului, nu-i indiferent a lucra la mici sau la mari dimensiuni. Fiecare indică o funcționalitate meditată, o opțiune vizuală, având efecte emoționale distincte. În montarea lui Frunză, *Sinbad*, marionetele cu dimensiunile lor se raportau la scara umană a actorului narator. Ele dădeau sentimentul depărtării în trecut și, totodată, al unei concentrări de viață colectivă. Micile siluete, în costume de epocă, ni se înfățișau ca imortalizate de amintire...

Dacă am căuta „morala" acestui teatru, ea nu diferă de cea a realității unde cei mari îi mișcă pe cei mici. Firește, rolul artistului animator este dependent de povestea adusă pe scenă. Acest rol poate fi asumat ca reprezentare (foarte atentă și dotată tehnic) sau cu participare sentimentală, explicativă, cu atât mai vizibilă cu cât artistul nu se folosește, ca în trecut, doar de mâini și de voce. Deși, nu o dată, vocea intensifică magia spectacolului *(Ivan Turbincă,* Teatrul „Ariel"). În cele mai dese cazuri, animația se află între ilustrare și comentare, cu sentiment, cu atitudine. Manevrarea marionetelor pe o masă întinsă de expunere este, normal, asociată cu relația de expresie dintre acestea și mânuitor *(Aladin)*.

Spectacolele festivalului ne-au dat prilejul nu numai să deosebim stiluri și imagini specifice, dar să ne obișnuim cu un mod de a fi în care, tot mai frecvent, marioneta și animatorul-interpret formează o singură ființă expresivă, o simbioză de realitate umană și ficțiune, uneori chiar un fel de centaur insolit, stârnind curiozitatea. O expresivitate mixtă este tot mai căutată. Prin modelarea trupului (mască mobilă, pastișe, ficțiuni anatomice, obiecte atașate) se atinge o transfigurare, de obicei hazoasă, a actorului, în acord cu stilistica montării. Cum era un animator purtând o fantoșă scundă și un butoi, într-o mișcare stilizată caricatural. Sau *Căpcăunul* ce-și declanșa părțile componente, animatorul fiind el însuși integrat în formă animată *(Motanul încălțat)*.

Nu numai frumoasa retorică din *Sinbad,* dar însăși transformarea buturugii jucăușe în *Pinocchio* – referință la animarea cu îndemânare și, mai ales, cu dragoste a unei marionete – au fost o pledoarie pentru suflet. Alteori am regăsit, urmărind marionetele care se ridică pentru a pătrunde în poveste (apărute dintr-un coș încăpător, culisele lor din *Aladin)* sau privind îndelung marioneta căzută, abandonată pe buza scenei...

De fiecare dată am resimțit, emoționantă, aceeași pledoarie pentru suflet. Este, probabil, unul dintre principalele merite ale festivalului de animație clujean, născut, cred, într-o zodie favorabilă.

Premiile festivalului

Marele premiu „Puck": *Pinocchio* (Teatrul „Gulliver", Galați)

Nominalizări: *Motanul încălțat* (Teatrul „Țăndărică", București), ***Ivan Turbincă*** (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș)

Premiul „Anima-Puck" pentru tehnica de animație: ***Ivan Turbincă*** (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș)

Nominalizări: *Pinocchio* (Teatrul „Gulliver", Galați), ***Asmodée sau Diavolul șchiop*** (Teatrul „Vasilache", Botoșani)

Premiul special al juriului „Stil-Puck": actorul Rudolf Moca pentru mânuire și interpretare ***Ivan Turbincă*** (Teatrul „Ariel", Tg. Mureș)

Nominalizari: *Povești date peste cap* (Teatrul „Bobita", Pecs) pentru valorificarea folclorului; ***Sinbad marinarul*** (Teatrul de marionete, Arad) pentru plastica spectacolului

Premiul de interpretare „Solo-Puck": Gabriel Apostol ***Motanul încălțat*** (Teatrul „Țăndărică", București)

Nominalizari: Rudolf Moca *(Ivan Turbincă,* Teatrul „Ariel", Tg. Mureș); Dana Bonțindean ***(Inelul fermecat,*** Teatrul „Puck", Cluj-Napoca)

Constantin PARASCHIVESCU

Sărbătoarea copiilor

Teatrul de păpuși „Colibri" din Craiova e situat peste drum de Universitate. Astfel că ai în față o oglindă a viitorului în care se reflectă două generații de mâine. Una fără griji, deocamdată, cu ochi mirați, glasuri de clopoțel și magia prospețimii, alta cu speranțe de viață și grijile cunoștințelor mai mult sau mai puțin acumulate. Ingeniozitatea oltenească le vine în ajutor, însă, și acestora din urmă, cu un copiator xerox într-un chioșc apropiat, care execută „la comandă fițuici, calitate deosebită", ca să-i scutească de emoții. Cei fără emoții acum, care mai cred în basme și vrăjitorii, se vor distra mai târziu de fantezia tranziției care născocește te miri ce în zilele noastre, neauzit, nemaivăzut, ca și anunțul atârnat pe balconul unei case vechi de un particular, cu „emigrări în Canada", pe strada (sic!) „România muncitoare". Oare pentru că ceasul prefecturii (în avans cu zece minute) nu se sincronizează cu ceasul primăriei (care stă)?... Basme!

Între 28 mai –1 iunie a.c., Teatrul „Colibri" a organizat prima ediție a unui Festival internațional numit „Sărbătoarea păpușilor". Se înscrie, astfel, în anuarul UNIMA care cuprinde lista festivalurilor organizare în lume, sporind la 4 numărul cu care figurează până acum țara noastră, după București, Arad, Botoșani (interesantă listă, care dă seama de pasiunea pentru acest gen în diferite țări și eforturile de a-l dezvolta. Germania figurează cu 39 de festivaluri, Spania cu 36, Franța cu 26; urmează Italia 19, S.U.A. 18, Canada 14. Ne-au luat-o înainte vecinele Cehia, Polonia, Ungaria cu câte 8, Bulgaria cu 6; iar noi figurăm cu trei alături de Mexic, Portugalia și Slovenia. Dar asta nu e reprezentativ decât pentru susținerea de care se bucură din partea autorităților și înzestraților sponsori locali). Susținut moral și material de consiliul și primăria municipiului Craiova, acest mini-festival a adus cinci zile la rampă șase trupe cu opt piese în 12 reprezentații. Inițiativă salutară a directorului Patrel Berceanu, sprijinită de experiența lui Emil Boroghină, numit președinte de onoare al festivalului, care n-au dezarmat în fața inconvenientelor de tot felul, chiar și al unui ecou mai redus din partea invitaților. Mai bine puțin și bun, decât mult și bun pe sfert. Dar nu cu un cronicar singuratec, zău așa!

Au fost trei trupe românești, trei străine din Bulgaria, Macedonia și Iugoslavia. O impresie deosebită a produs Teatrul de copii și tineret din Skopje cu spectacolul *Poveste macedoneană*, excepțională valorificare a unor obiecte artizanale ca figurine animate, fără cuvinte, din combinații incredibile alcătuite la vedere cu dexteritatea mâinilor și rafinamentul efectelor vizuale. Rând pe rând, o măturică, un scăunel, o coasă și o seceră, opincuțe, linguri, furci și tobe prind viață miraculos și dansează, cântă, devin făpturi omenești și animale de curte, aripi de moară, miri și părinți cu iubire ocrotitoare pentru copii. Un muzeu animat, aș zice, cu tradiția și specificul acestui popor viguros și demn, transpuse cu har original, umor și măiestrie, la cota rară a frumuseții artistice. Entuziasmant! (scenariul, regia și păpușile, dacă se pot numi așa, Bonjo Lungov, interpretă excepțională Tanja Kocovska). La cote apropiate, prin fantezie și calitatea jocului, s-ar situa *Vrăjitorul din Oz* prezentat în premieră de Secția păpuși-marionete a U.N.A.T.C. București, ultimul an, clasa prof. univ. Cristian Pepino și *Punch și Judy* al Teatrului „Colibri", poveste din folclorul englezesc prelucrată artistic în stilul alert al *commediei dell'arte* de către regizorul Nicolov Perveli Vili. Ambele cu actori la vedere, în parte sau totalitate, valorificându-le însușirile de interpretare cu sinceră implicare, naturalețe – că pe copii nu poți să-i minți (Isabela Hușanu, Eliza Cristu, Ștefan Alexa, Ioana Ernea, Georgeta Drăgan la studenți, Mihai Brumă-Urzeanu, Rodica și Mugur Prisăcaru, Ionica Pokker, Alla Bogdan, Oana Stancu, Daniel Mirea la craioveni). Cristian Pepino a îmbinat perfect jocul păpușilor și al

actorilor, fructificând mijloacele vizuale şi sonore într-o alternanţă sugestivă, cu farmec şi ritm. Nicolov Perveli Vili s-a jucat cu actorii ca în farsele medievale, antrenându-i într-o evoluţie comică vioaie, cu cântece aplaudate de micuţi şi gustate de mai mari. Scenografia – o simplă căruţă cu paiaţe proiectată pe orizont şi veşminte divers colorate – dă o dimensiune universală poveştii, cu tâlc tragicomic, exemplar sugerată de Eustaţiu Gregorian şi subliniată de regizor.

Cu actori la vedere, care interpretează, cântă şi însufleţesc păpuşile, s-a desfăşurat şi spectacolul Teatrului „Pinokio", Zemun, Iugoslavia, *Patru prinţese şi un zmeu*, o demonstraţie simplă şi agreabilă a jocului animat, moralizator, care din contrastul caracterelor dă o pildă de conduită. La cote de virtuozitate aş situa cele două spectacole ale Teatrului „Vasilache" din Botoşani, *Aventurile lui Chiţ* şi *Desen animat*, realizate de experimentatul Valentin Dobrescu. *Găinuşa cu puii de aur* a Teatrului „Colibri", în dramatizarea şi regia lui Patrel Berceanu, are expresivitate plastică (excelente măşti – Eustaţiu Gregorian) şi graţie în joc, dar dialogul extins îi dă mai mult preponderenţă moralizatoare. Modestă, prezenţa Teatrului de dramă şi păpuşi din Sava Droboplodni din Silistra, Bulgaria, care cu *Ceasul de aur* a dovedit încă o dată că pentru micii spectatori prea mult text oboseşte şi le distrage atenţia. Ei trebuie să fie prinşi de poveste în replici scurte, imagini de efect şi joc dinamic.

Gabriela PANŢEL CENUŞER

„La Strada" în luna florilor

Cea de-a VI-a ediţie a Festivalului de artă neconvenţională „La Strada" s-a desfăşurat la Sibiu între 15 şi 17 mai 2002.

Toţi participanţii au încercat să se prezinte cât mai bine, să-şi pună în valoare creaţiile în Piaţa Mare a oraşului, înlocuind spectacolele decapitărilor ce aveau loc tot aici, în urmă cu sute de ani, cu veselia şi arta. Iată câteva repere:

Spectacolul *Vasilache şi Marioara* al Teatrului *PUCK & Co.* din Timişoara aduce pe scenă cele două personaje deschizătoare de drumuri care, în interpretarea actorilor Benone Viziteu şi Eva Labadi Megyes, apar la fel de vii şi pline de umor ca pe vremuri. Alternând jocul păpuşilor cu cel al actorilor, reprezentaţia ţine treaz interesul publicului pentru păţaniile celor doi la întâlnirile cu popa, jandarmul şi chiar moartea.

Sunt de amintit şi cele două spectacole ale Teatrului *PRICHINDEL* din Alba Iulia, prezent în festival cu *Misterioasa aventură* după **Micul Prinţ** de Saint-Exupéry şi *Întâmplări cu un pisoi,* ambele semnate de regizoarea Oana Leahu. Deşi de facturi diferite, acestea poartă amprenta unui stil caracterizat prin limpezime şi minuţiozitate. Păpuşile mânuite cu precizie, decorul în mişcare şi schimbare ingenioasă, de multe ori cu ajutorul trupurilor, ambianţa sonoră expresivă conferă *Misterioasei aventuri* nota de profesionalism.

Mai gălăgioasă şi mai hazlie pentru copii, reprezentaţia *Clovnii în vacanţă* a Teatrului de păpuşi din Baia Mare, spectacol realizat de Ionel Tănasă, îmbină trei stiluri păpuşereşti (bi-ba-bo, planşetă, podea) cu prezenţa interpreţilor, care uzează de tot arsenalul clovnesc pentru a stârni ilaritatea, din păcate, uneori gratuită.

Să mai punctăm aici şi evoluţia trupei *IANUS* din Târgu Mureş, cu dansul dramatizat *Rătăcitorii,* în regia actorului Liviu Topuzu, ca pe un moment salutar, în alb şi negru. Graţie caietului-program al festivalului, au înţeles şi conţinutul „poveştilor dansate", altminteri doar parţial recognoscibile în execuţia inegală a trupei. Acestea sunt „mici eseuri coregrafico-dramatice pe tema luptelor cavalereşti", cu referire directă la subiectul pieselor *Romeo şi Julieta, Hamlet* şi *Visul unei nopţi de vară.*

Oamenii mari au mai avut şi altele de văzut: expoziţia excelentă de grafică a artistului vâlcean Bogdan Constantin, expoziţia de fotografii *Europa mea. Europa noastră* a sibianului Virgil Daciu, spectacolul *Poveste despre sfârşitul lumii,* oferit de teatrul din localitate şi ofranda

adusă în „Anul Caragiale" marelui dramaturg: spectacolul *O noapte furtunoasă,* prezentat de Teatrul Municipal *ARIEL* din Râmnicu Vâlcea, în regia şi scenografia Doinei Migletzi. Venit în număr mare, ca la pomul lăudat, publicul a fost dezamăgit de lungimea statică şi plicticoasă a primei părţi, de costumele, mai degrabă carnavaleşti decât de epocă, de interpretarea monocordă.

Teatrul-gazdă a evoluat cu farsa muzicală *Cei şapte ani de-acasă,* pusă în scenă de regizorul Ion Popescu din Republica Moldova, *Pinocchio* după Carlo Collodi, montat de Lilly Krauss-Kalmar şi *Cu ce trăiesc oamenii* după Lev Tolstoi. Adaptat şi regizat în varianta românească de Mihaela-Ana Grigoraş, spectacolul, realizat cu păpuşi de dimensiunea oamenilor, îl aduce în prim-plan pe Arhanghelul Mihail, pedepsit să trăiască pe pământ şi să-şi piardă puterile până când va afla cu ce trăiesc oamenii, ce este în sufletul omului, ce nu-i este dat acestuia să cunoască.

Dacă adăugăm acestor spectacole filmele pentru copii, concursurile de desene pe asfalt, *workshop*-urile cu publicul, Ansamblul de percuţie „Prezent" al Liceului de Artă din Arad, momentul artistic *În căutarea formei,* care a impresionat prin expresivitatea corporală de excepţie a actorului Alin Olteanu, marşul tobelor, intitulat *Călătorie imaginară,* realizat de Casa de Cultură „G.M. Zamfirescu" din Satu Mare şi, mai ales, parodia spumoasă *Pactul* de Annette Beguin după *Faust,* interpretată de trupa *Lyceum* a Colegiului Naţional *Gh. Lazăr* din Sibiu, considerăm că s-a configurat în bună măsură „harta" celor trei zile de festival, dăruit nouă, tuturor, dar mai ales copiilor, acest public incendiar, cel mai onest, cel mai deschis, cel mai proaspăt şi cel mai fericit.

Claudia LIPAN

Gala Absolvenţilor UNATC, iunie 2002

Sâmbătă, 1 iunie – AUDIŢIA **de Aleksandr Galin**

Clasa prof. asoc. George Ivaşcu, coordonator de an prof. univ. dr. Adriana Popovici: Raluca Oprea, Oana Ciută, Adina Stan, Ana Pasti, Iulian Postelnicu, Alexandru Papadopol, Silvia Gîscă, Viorel Cojanu, Aurelian Bărbieru, Maria Popistaşu, Ion Kivu.

Debut foarte bun al Galei Absolvenţilor din acest an la Studioul Casandra. Spectacolul *Audiţia,* regizat de George Ivaşcu, este conturat cu originalitate de studenţii regretatului Dem Rădulescu. Într-o Rusie a neajunsului material, a abandonului demnităţii din pricina sărăciei, cele cinci femei pregătite pentru audiţia care le-ar putea schimba viaţa, aduc un plus de adevăr aşteptărilor omului, credinţei lui în mai bine. *Nina* este intelectuala urâţică, profesoară de pian la şcoala elementară. A citit mult pentru o audiţie de cabaret, s-a pregătit, dar are mari momente de nesiguranţă. Oana Ciută (care semnează şi ilustraţia muzicală) suprinde prin excese de comportament amuzante, mai cu seamă în dansul „chinuit" pe tema pasiunii şi a suferinţei. Vals „cutremurător" care o ameţeşte, înnebuneşte şi trezeşte curiozitatea pentru balet a impresarului japonez. *Tamara* se află la audiţie din cauza soţului. Este puternică, hotărâtă, fără ruşine, uneori năpădită de o răutate care nu-i aparţine dar o însoţeşte. Ana Pasti intră cu îndrăzneală şi cu o voce foarte bună în lumea de cabaret a *Lolei Blau* şi pune cu uşurinţă în valoare coregrafia Roxanei Colceag. Fizionomia ei exprimă un personaj sensibil pe care îl va susţine mult mai puternic în partea a doua a spectacolului. *Olga,* aparent pudică şi neglijată, este cuprinsă de remuşcări şi supărare la gândul că nu poate lua audiţia din cauza căsătoriei. Deşi la început este umbrită de lipsa de culoare a personajului, Silvia Gîscă trece treptat cu succes în lumina unui comic de situaţie. Evoluează împreună cu Alla Pugaciova (pe casetă, firește), dansează cu un puf de la costumul de scenă, se gâdilă singură ca să râdă la refren, numărul l-a învăţat de la Şcoala Populară de Arte. Surorile *Liza* şi *Katia*, cele mai tinere concurente, au venit la audiţie pline de curaj şi experienţă. Adina Stan şi Maria Popistaşu nu au o partitură încărcată dar alcătuiesc portretul femeilor convinse de propriile capacităţi artistice, al căror vis despre concursul pe bază de talent se spulberă către sfârşitul piesei. Cea mai bună evoluţie îi aparţine Ralucăi Oprea, în rolul *mamei* celor două surori. Plină de energie, ea este rusoaica focoasă, trecută prin viaţă, cu suflet de mamă şi curaj de bărbat. Îşi alintă copiii, pe

chipul ei transcende durerea pentru soarta celor care vor să răzbească în viață, știe când să împace și când să încingă spiritele și le face pe toate cu mult talent actoricesc. În rolul soților geloși care află ce au de gând femeile, Ion Kivu, Viorel Cojanu și Alexandru Papadopol leagă în dialoguri pline de haz trei temperamente diferite. *Boris* este înalt, calm și lipsit de orice inițiativă. *Vasili* este blond, nervos și face sacrificii cumpărând un televizor în casă. *Puhov* este domn (!), proaspăt îmbogățit și încrezut. Alături de ei, Aurelian Bărbieru și Iulian Postelnicu în rolul *Chinezului*, respectiv *Albert*, translatorul său, întregesc relieful concret și îngust al celor care nu îndrăznesc să-și acorde o a doua șansă.

Marți, 4 iunie – VRĂJITORUL DIN OZ **după Frank Baum**

Clasa prof. univ. dr. Cristian Pepino, prof. asoc. Brândușa Zaița Sivestru, prof. asoc. Dorina Tănăsescu: Isabela Hușanu, Ștefan Alexa, Mihaela Lecca, Simona Petrini, Ioana Ernea, Taisia Orjehovschi, Maria-Lavinia Petre, Georgeta Drăgan, Eliza Cristu, Reli Bădulescu.

Nu încape îndoială că am rătăcit cu toții în copilărie prin lumea lui *Oz*. Recunosc că prima piesă de teatru pe care am văzut-o purta titlul aceluiași năstrușnic vrăjitor. Am descoperit datorită studenților păpușari ai anului IV că micuța *Dorothy* din Kansas și-a căutat din nou căsuța cu aceeași candoare și luminozitate de copil care s-au așternut pe chipul Isabelei Hușanu, că *Leul* a fost fricos și nevricos dar a trecut cu bine proba curajului și s-a lăfăit în pantalonii galbeni și largi ai lui Ștefan Alexa (actor talentat, cu spirit jovial, credibil), că *Omul de tinichea*, deși cam micuț de statură are o inimă largă, atârnată de nasul pe care l-a mânuit cu dibăcie Mihaela Lecca (asta când nu s-a luptat cu uriașa pelerină neagră a *Vrăjitoarei Nordului*), că Simona Petrini îmbrăcată în *Omul de paie* a cam semănat cu *Pinocchio,* că Ioana Ernea a speriat la culme toată sala când a dirijat dansul tenebru al *vrăjitoarelor*, că Georgeta Drăgan a înveselit la loc toată sala când ne-a arătat un *Vrăjitor din Oz* pitic, cu voce subțire, figură de băiețandru și o faimă prea mare pentru înfățișarea pe care o are, că *paznicii* Taisia Orjehovschi, Maria-Lavinia Petre, Eliza Cristu și Reli Bădulescu au fost și foarte buni mânuitori ai păpușilor.

Ne-au dus pe toți în lumea neobișnuită a basmelor lui Baum, ne-au umplut inimile de bucurie, dar au trecut prin cel mai cumplit examen – cel al răbdării. Pentru că aș vrea să își închipuie fiecare o sală de câteva sute de locuri, plină ochi, vuind de mama focului timp de o oră la reacțiile (diferite!) ale micilor privitori. Și încă ce reacții!... Conform programului și

spectacolului, au țipat pe rând, au bătut convingător bietul covor roșu din „Țăndărică", au aplaudat, au râs cu gura până la urechi, au alergat și au „explicat" actorilor statutul lor de spectatori cum au putut mai bine. Iar ei, actorii, au apelat la răbdarea despre care, probabil, au învățat câte ceva de la Cristian Pepino și Brândușa Silvestru, au încordat vocea și au strigat tare cât să acopere larma, au sfârșit cu îndrăzneală, opinteală și mult succes un examen de teatru din care cu siguranță au avut de învățat. Măcar o lecție a lucrurilor duse până la capăt.

Marți, 4 iunie – BIEDERMANN ȘI INCENDIATORII **de Max Frisch**

Regia Costel Stoica, clasa prof. asoc. Cătălina Buzoianu, lector univ. Felix Alexa (cu absolvenții anului IV, Arta actorului).

„...Pentru că este o parabolă cu o multitudine de sensuri", și-a motivat proaspătul regizor opțiunea. O montare bine construită care scoate în evidență o societate amenințată de incendiatori, vandalii piesei lui Frisch, care nu sunt trași la răspundere de nimeni pentru faptele lor, pentru omogenizarea maselor de oameni într-un mic nucleu înspăimântat. Decorul casei lui *Biedermann* nu prezintă avuția unui reprezentant al clasei înstărite, ci mai degrabă spaima. În podul în care se instalează ca la ei acasă doi incendiatori (la început presupuși negustori) apar treptat butoaie cu benzină. Rumegușul, bățul de chibrit și, în cele din urmă, focul sunt laitmotivele transformării unor oameni cinstiți – *Biedermann* și *soția lui, Babette* – în două instrumente. Pe lângă o scenografie potrivită a Imeldei Manu, o coloană sonoră ce pregătește fiecare clipă de abandon sau angajare în luptă din partea eroilor (din păcate, pliantul spectacolului nu ne-a dezvăluit regia muzicală), piesa a avut suportul merituos al actorilor. Iulian Postelnicu, în rolul lui *Biedermann,* se arată la început omenos cu oaspeții necunoscuți dar e cuprins încetul cu încetul de panică scoasă cel mai bine în evidență prin voce. Ana Pasti, *Babette*, este capricioasă, suspicioasă și fricoasă. Când situația o depășește, înțepenește pe scaun și leșină. Cei doi incendiatori, *Schmitz* (Alexandru Nedelcu, anul III, cu o naturalețe expresivă a jocului) și *Eisenring* (Viorel Cojanu) sunt diferiți ca ziua și noaptea dar au același scop: să-și asume răspunderea pentru amenințarea care-i pândește pe cei din jur. Unul e sătul de muncă, celălalt trebuie să-și păstreze o ocupație, unul e mândru că este vagabond, celălalt este un domn și umblă în frac, unul se poate îndrăgosti de menajeră (interpretată cu destul spirit de Ioana Calotă, studentă anul III), celălalt nu acceptă așa ceva. Ei sunt sarea și piperul spectacolului bine gândit al lui Costel Stoica despre o lume al cărei acoperiș este prea mare pentru a ști tot ce se întâmplă.

Miercuri, 5 iunie – EU CÂND VREAU SĂ FLUIER, FLUIER **de Andreea Vălean**

Clasa conf. univ. Ștefan Velniciuc, coordonator de an prof. univ. dr. Adriana Popovici, cadru didactic asoc. Mirela Gorea: Vasile Calofir, Gheorghe Lazăr, Raul Lucaci, Adriana Nicolae, Mihai Cuciumeanu, Liviu Vlad.

Auzisem că piesa Andreei Vălean ar fi trebuit să primească premiul UNITER. N-am apucat atunci (adică prin 1998) să văd spectacolul de la Târgu-Mureș al lui Theodor Cristian Popescu, dar l-am văzut pe cel jucat de studenții de la Casandra. Un spectacol despre visele neîmplinite a trei tineri închiși pentru omor și furt. Vasile Calofir (*Jupânul*), deși a jucat uneori în grabă, a reliefat comportamentul irascibil, neprietenos, agitat al deținutului care trebuie să răspundă tot timpul la întrebări. Gheorghe Lazăr (*Nepotul*) are fire de artist, doar a cântat la toate nunțile. Este jocul secund al primului deținut, prietenia lor „la cataramă" fiind înțeleasă ca o ascultare și o copiere a puterii unuia. L-am remarcat pe Raul Lucaci în personajul poreclit *Ursu*. *Ursu* are un handicap psihic, dar asta îl face să devină cel mai vulnerabil personaj al piesei. Caută un model în ceilalți doi pentru că i se acordă din când în când importanță și reușește să câștige publicul prin neputința de a se descurca singur. Mai puțin reliefat este personajul *fetei* (Adriana Nicolae) care vine să testeze caracteristicile sociologice ale celor închiși. Ea este doar pretextul acțiunii, motivul pentru care conflictul interior al fiecăruia iese la suprafață. Iar acest conflict strânește într-un fel compasiunea noastră. Într-o încăpere în care stau zi și noapte trei indivizi fără nici o putere de a acționa în vreun fel, sunt refulate toate visele pe care nu și le vor împlini niciodată. Și ei știu asta. De aceea unul visează să trăiască pe picior mare în America. Altul să își facă o orchestră întreagă (cu rude cu tot), iar ultimul să cumpere o turmă de oi pe care s-o păzească.

Mă gândesc la mila pe care o aștepta Andreea Vălean de la spectatorul care privea nestingherit drama acestor oameni, mai cu seamă că ei au fost cazul unui studiu sociologic real. Și cred că a găsit-o, pentru că eroii interpretați de cei trei studenți (alături de care Liviu Vlad joacă rolul *Gardianului* luat ostatic și deschis spre compromisul unei „mici înțelegeri") câștigă puțin câte puțin o bătălie. Aceea de a găsi înlăuntru clipa cea mai fericită, credința, dragostea, o dorință care începe cu „aș vrea" și un fluierat prelung ca un cântec de libertate.

Vineri, 7 iunie – BOLNAVUL ÎNCHIPUIT **de Molière**

Regia Dragoş Mocanu, clasa prof. asoc. Cătălina Buzoianu (cu studenţii anului III şi IV Arta actorului).

Primul spectacol-parodie din cadrul Galei. În relieful clasicei poveşti de iubire între doi tineri răsar tot felul de personaje care mai de care mai postmoderniste. De pildă, *Angèlique* (Oana Ciută) este o pasionată ascultătoare de rock, poartă haine de piele şi mestecă gumă. Sora ei mai mică (Maria Popistaşu) este mioapă, dar vede tot ce mişcă-n casă. Pretendentul (Aurelian Bărbieru) este fiu de medic, ia pulsul casei în care se află viitoarea soţie, are inteligenţă înceată, minte greoaie ce anunţă un mare doctor legist, e onorat că are doi taţi – primul i-a dat viaţă, al doilea l-a ales! *Antoinette*, menajeră, doctor, autor, multe alte posibile personaje (Rodica Ionescu) este omniprezentă, face minuni, vrea boală ca să-i poată doftorici pe toţi şi are tendinţe hamletiene. *Soţia* (Ana Pasti) este demascată de reacţiile de comediantă falsă care nu ştie să îşi ascundă pasiunea ascunsă pentru notarul familiei.

Cu o interpretare reuşită mai ales din partea lui Aurelian Bărbieru şi a Rodicăi Ionescu, parodia pe care Dragoş Mocanu şi-a imaginat-o după satira autorului francez a plăcut. Comicul de situaţie cum este operaţia cu imagini pantomimice în urma căreia are loc primirea în cadrul medicilor a tatălui fetei, sau finalul în care tatăl (vădit emoţionat de ceea ce i se întâmplă – fără voia lui...) mulţumeşte, ca la premiile Oscar, familiei, profesorilor, ajutoarelor de tot felul, sunt motive clare de a ne dezvălui talentul încă unui student al clasei Cătălinei Buzoianu.

Vineri, 7 iunie – CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII ONEST **de Oscar Wilde**

Regia Cristina Crăciun, clasa prof. asoc. Cătălina Buzoianu (cu studenţii anului IV Arta actorului, Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi, clasa prof. univ. Sergiu Tudose, preparator univ. Petre Ionescu).

Păi, înseamnă în primul rând să ai curajul de a aduce în fruntea distribuţiei, ca o veritabilă lecţie de teatru, o minunată actriţă cum este Mihaela Arsenescu-Werner. Rolul *doamnei Bracknell* i se potriveşte ca o mănuşă. Piţigăiată, mofturoasă, aristocrată, arţăgoasă, iertătoare, ea cântăreşte ca o mamă şansele de câştig ale viitorilor pretendenţi la mâna fiicei. Are propriile scăpări de comportament în societate, de exemplu este convinsă că i se dereglează masa dacă nu are oaspeţi. În rest, este delicioasă ca o englezoaică prinsă în tiparele unei societăţi pline de snobism. Iulia Nistor, *fiica*, seamănă leit cu mama, dar poate să se desprindă cât să-şi împlinească iubirea. Vrea să se perfecţioneze, cunoaşte (obişnuinţa, deh...) frământările celor care îi cer mâna şi se îndrăgosteşte fără consimţământul mamei. Jack o iubeşte cu frica de a fi iubit, mănâncă de parcă ar fi obligat să mănânce totul, stă în faţa lui *lady Bracknell* în poziţii semirăsturnate şi are o ocupaţie – fumează. Personajele care unesc iţele burgheze ale lui Wilde sunt *Cecily* şi *Algernon*. Ea visează la o dragoste curată, el visează la o intrigă. Ramona Gâncă şi Bogdan Farcaş dialoghează cu fineţe în dulcele stil clasic, adoră încurcăturile şi au influenţă asupra celorlalte personaje. *Miss Prism*, guvernanta nemţoaică fără prejudecăţi, este interpretată cu aplomb de Adina Florea, care îşi poate schimba imediat registrul de joc când intră în scenă *doctorul Chasuble* (Gabi Hristea). Complexat de tot ce ştie, el încearcă plin de umor să-i câştige inima. Şi are sorţi de izbândă chiar dacă vorbeşte la prezent pentru trecut şi face comparaţii inspirate din viaţa albinelor. La fel de jovial este şi Simon Salcă jr. în rolul servitorului *Merriman*, mai mult un actor înzestrat pentru pantomimă, dacă aş analiza pregătirile florale, peisagiste, scenografice la care lucrează la unison cu servitorul *Lane* (Alin Florea, student anul III). Este, de fapt, o inspirată opţiune şi pentru regizoare care găseşte o modalitate estetică de a marca momentele de trecere în alt cadru. Şi de a dezvălui în final toate principiile unei societăţi cu educaţie morală dar destul de naivă.

Sâmbătă, 8 iunie – TREAPTA A IX-A **de Thomas Ziegler**

Clasa conf. univ. Ştefan Velniciuc: Dana Rotaru, Carmen Lopăzan, Simona Şaiu, Dana Stroe.

Nu mai văzusem montată piesa lui Ziegler şi m-am bucurat că cele patru tinere absolvente au reuşit să întregească, sub îndrumarea lui Liviu Lucaci şi a lui Şerban Puiu, spectacolul-lectură din 1999 de la Festivalul Internaţional de la Sibiu. Scrisă la sfârşitul anilor '90, piesa prezintă drama unei mame alcoolice care încearcă să se împace cu fiica ei de 16 ani. *Treapta a IX-a* este o treaptă a iertării, ca o poruncă sfântă pe care fiecare personaj încearcă să o depăşească. *Joana* (Dana Rotaru) nu sesizează dacă alcoolismul este o boală sau o slăbiciune. Îi lipseşte grija fiicei ei, dar independenţa pe care o poartă ca o pecete nu o lasă de multe ori să îşi deschidă sufletul. *Melissa* (Simona Şaiu) este un copil timid, harnic şi cu o inimă de aur în care ar putea încăpea iubirea întregii lumi. La cei 16 ani proaspăt împliniţi, este o elevă eminentă cu studii de flaut. Dacă la început evoluţia Simonei Şaiu este monotonă, o dată cu apariţia tuturor personajelor forţa ei actoricească începe să capete valoare. Momentul în care *Melissa* încearcă să-şi schimbe caracterul după o influenţă mai puţin bună este teribil

de amuzant. *Eleanor* (Carmen Lopăzan, cea mai bună evoluție pe tot parcursul spectacolului, cu tăceri sau intervenții corect sugerate), prietena cea mai bună a *Joanei*, încearcă să medieze relația mamă–fiică. Toată lumea apelează la ea, deși întâmpină greutăți în rezolvarea propriilor probleme. Putea să ajungă o economistă celebră, dar a ajuns să calce cămășile soțului într-o garsonieră. *Tracy* (Dana Stroe), prietena nedorită a *Joanei*, este băgăcioasă, inimoasă și frumoasă. A devenit vedetă în momentul în care a fugit de la Centrul de corecție. Spune lucrurilor pe nume și visează la zile pline de iubire.

Ar putea părea încă o piesă a unui „furios" englez despre neputință. Dar ceva din spectacol mi-a îndepărtat acest gând. Poate candoarea interpretelor (în locul unei interpretări pragmatice, înverșunate, care – bine-ar fi să se știe – nu se potrivește tuturora), poate scenografia bogată, de proporții a Anei Popov (clasa lector univ. dr. Adriana Raicu Petre), poate însăși ideea centrală, aceea de a-ți cere iertare celor cărora le-ai greșit, treaptă care sunt convinsă că poticnește graba noastră de zi cu zi.

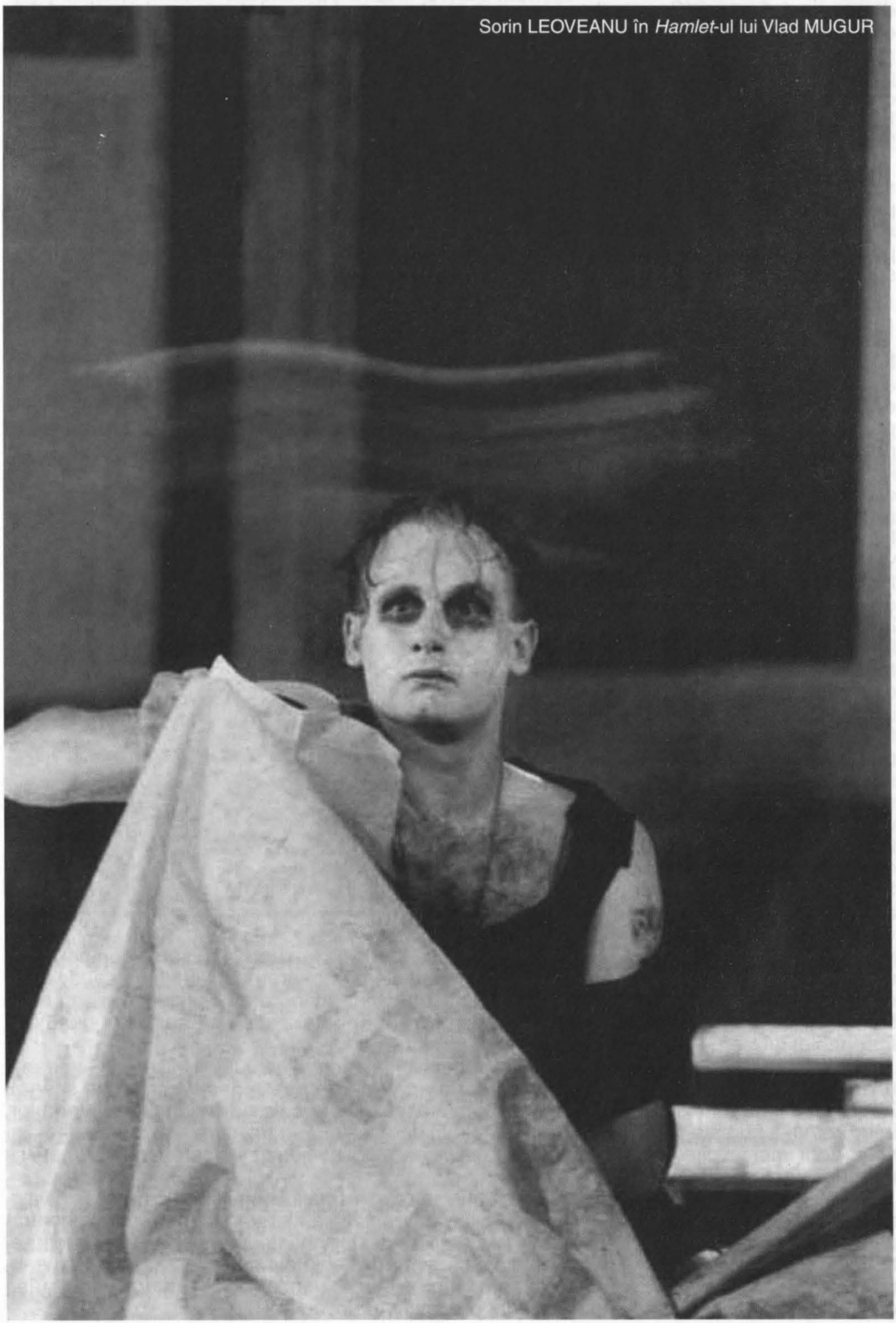
Duminică, 9 iunie – TIGRUL **de Murray Schisgal**

Regia Gabriela Dumitru, clasa conf. univ. Liudmila Szekely-Anton.

Contemporan cu Albee și Kopitt, Schisgal propune un teatru al abaterilor de orice tip. *Tigrul* este egoul prea puternic al personajului *Ben* care are pretenții exagerate în privința inculturii unei societăți. De pildă, cea în care trăiește. Cea în care nu a reușit să ia examenul pentru facultate și tot cea de unde provine prada lui, *Gloria* – o femeie fără mari așteptări, căsătorită cu un soț norocos în afaceri. Cei doi interpreți încearcă să scoată la lumină frustrările personajelor, tendințele lor (de cele mai multe ori eșuate) în a comunica, contrazicerile în gânduri și acțiuni fără de care ar scăpa din alunecare spinoasă înspre rău. Ben se ajută de concepte lingvistice sofisticate, simte nevoia de a se realiza carnal și spiritual, nu se lasă prins în anonimatul de masă, conceptul de „mulțime" îl înfioară. Se iubește doar pe sine, dar acceptă o legătură intimă cu victima căreia îi cade la rândul lui pradă. Dorește să se elibereze de prefăcătorii, să se ridice la suprafață, să se comporte ca un dresor care trăiește supă reguli proprii. Gloria este după părerea lui o ființă pseudocultă cu studii superioare. Știe să-l flateze la timpul potrivit, dar când are ocazia să fugă nu o va face. Dorința de evedare încolțește și în mintea ei și poate, astfel, să sesizeze nuanțele întrebărilor lui Ben.

Cei doi interpreți, Ștefana Zamfirescu (absolventă, promoția 2001) și Mihai Cuciumeanu (clasa prof. univ. Ștefan Velniciuc) joacă foarte aproape de public (locurile fiind pe scenă) într-un decor straniu al ideilor bătute la mașină, al colțurilor goale de acțiune. Dacă forța lor interpretativă nu este foarte clară, momentele în care își intră în rol, cum s-ar spune, fac din ei martorii unei revolte interioare despre ceea ce ar trebui să fie comunicarea între oameni și nu mai este aproape deloc.

Într-o discuție cu studenții din Gală, unul dintre ei a spus: „Să nu creadă careva că va fi ajutat. Nu o să vină nimeni să-i propună ceva. Noi trebuie să alergăm în toate părțile pentru asta, să ne ajutăm singuri". Am văzut, la sfârșitul acestor spectacole, ocheada ascunsă a tinerilor actori către părinții îmbujorați din sală; am auzit chiotele colegilor lor mai mari sau mai mici; am prins lacrima lor de pe față în timp ce primeau aplauze. Și am crezut cu tărie, deși ei nu știu ce viitor îi așteaptă, că sunt pregătiți. Au dovedit-o!



Sorin LEOVEANU în *Hamlet*-ul lui Vlad MUGUR

Oana BORŞ

Frânturi de festival

Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu este unul de densitate a manifestărilor, Sibiul devenind un spaţiu în care artele se pot arăta. De altfel, semnul sub care a stat, anul acesta, festivalul a fost cel al legăturii, al *punţilor* construite. Întâlnirile culturale au devenit pentru o săptămână axa în jurul căreia a gravitat viaţa oraşului, chiar dacă manifestări din alte zone, cu precădere comerciale, au însoţit evenimentul, iar incertitudinea în ceea ce priveşte programul, prezenţa unor trupe sau personalităţi, modificările de locaţii a dominat unele momente.

Punctul central l-a constituit, evident, spectacolul de teatru. S-au alăturat activităţi colaterale, deja cu tradiţie în festival. Printre ele: bursa de spectacole, cu o prezenţă redusă de participanţi (numai nouă teatre şi companii); *workshop*-uri (axate pe aplicarea unor metode de aprofundare a artei actoriceşti şi a comunicării); expoziţii, concerte, lansări de carte (printre care, o prezentare a întregii opere eseistice a regizorului Mihai Măniuţiu precum şi lansarea volumului „Teatrul lui Caragiale" de Mircea Tomuş); întâlniri între directorii de teatru, între publicişti, între oamenii de teatru, având drept scop iniţierea unor colaborări sau simpla împărtăşire a experienţelor proprii, dezvoltarea de proiecte, cel de anvergură fiind: „Sibiu, capitală culturală europeană – 2008".

Spectacolele-lectură (realizate în colaborare cu Radiodifuziunea Română şi Catedra de Artă a Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu şi având sprijinul Secţiei Române a AICT) au adus în prim plan, ca şi în celelalte ediţii, texte ale contemporaneităţii. Cele şase piese alese de Mircea Ivănescu şi traduse (acolo unde era necesar) de către Radu Vancu, au fost: *Păstrătorul* de Radu Herjeu, *Ciupercutze* de Cristi Juncu, *A.S.R.* de Snoo Wilson (Anglia), *Pădurea călugăriţei* de Pat Kinevane (Irlanda), *Berlioz* de Serghei Korobkov (Rusia), *Fasole* de Elin Rahnev (Bulgaria). Ele sunt editate într-o antologie ce întregeşte seria antologiilor de piese prezentate în cadrul Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu.

Pieţele burgului transilvan s-au animat şi prin spectacole de stradă care au adus, în intreracţiune directă cu publicul, specificul spiritului polonez, german, francez, algerian. Şi Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu a prezentat o reeditare a poveştii *Ioanei d'Arc* realizată de Mc Ranin, montare care, însă, a dovedit că, de fapt, tradiţia unor astfel de montări de amploare este departe de a ne caracteriza.

Spectacolele desfăşurate pe scena Teatrului „Radu Stanca" au fost cele mai aşteptate din multitudinea de montări care, prezentate în diferite spaţii, fie convenţionale sau nu, şi care, multe dintre ele, au fost departe de a atinge o cotă valorică demnă de a le motiva prezenţa. *Hamlet* de Shakespeare, regia Vlad Mugur; *Exact în acelaşi timp* de Gellu Naum, regia Mihai Măniuţiu; *Unchiul Vanea* de Cehov, regia Yuri Kordonski, *Pilafuri şi parfum de măgar*

Eva CRIȘAN și Marian RÂLEA în *Exact în același timp*

după „Cartea celor o mie și una de nopți", regia Silviu Purcărete, *Canibalii* de George Tabori, regia Alexander Hausvater sunt spectacole care deja și-au cîștigat o recunoștere sau au stârnit măcar interesul, iar selectarea lor a părut destul de firească. Dar, cu siguranță, despre creațiile regizorului Andriy Zholdak s-a vorbit cel mai mult la acestă ediție a festivalului sibian. Ceea ce George Banu considera, în conferința ținută în cadrul festivalului, a fi nevoia de risc, o stare ciclică în care tradiția explodează, lăsând loc provocărilor care încearcă să redefinească conceptul modernității, și-a găsit exemplificare aici, prin spectacolele regizorului ucrainean, „creatorul celibatar", cum îl numea criticul. El pleacă de la esență, de la „centru" distrugînd narativul textului, pentru a dezvolta un întreg univers, prin simboluri și căutare de semne, concretizate în tablouri-imagini de o expresivitate desăvârșită și cu un impact pe măsură. El nu oferă un comentariu, ci mai multe ale aceleiași idei, stări dând încărcătură stilistică și realizând un baroc al modernității. Și dacă *Othelo!?* (Teatrul „Radu Stanca") oferă o coerență mult vizibilă la nivel de desfășurare a dramei, *Hamlet.Dreams* (Teatrul Academic de Stat „Taras Șevcenko", Ucraina) este o aruncare într-o frenezie a semnelor, într-o lume în care sunt fotografiate aproape toate zonele umanului. Opera sa este străbătută, însă, de un laitmotiv: imaginea dublului bine-rău, prezența morții, laptele ca element purificator și trimitere către zona maternului, zonă dătătoare de viață. În creația lui Zholdak, actorul însuși reprezintă un semn care funcționează într-un întreg. Energia transmisă, exactitatea și plasticitatea actorilor ucrainieni este remarcabilă și ține de o înaltă școală interpretativă.

Andryi KRAVCIUK şi Victoria SPESIVCEVA în *Hamlet. Dreams.*

Anca FLOREA şi Constantin CHIRIAC în *Othello?!*

SPECTACOLE

Liviu ORNEA

„Regele moare" – arie și recitativ

E, adesea, o diferență prea mare între profesiunile de credință ale unui artist și ceea ce reușește el să transpună în opera finită. Nu în cazul lui Victor Ioan Frunză. Cu o consecvență remarcabilă, spectacolele sale sunt tot atâtea demonstrații ale ideilor sale despre teatru (le-am putut citi în articole sau interviuri): spectaculos, reteatralizare, muzică live etc. Este unul dintre fericitele cazuri de regizor de teatru care are un program artistic în funcție de care își alege montările.

Ultima pe care am văzut-o este *Regele moare* de Eugène Ionesco, la „Theatrum Mundi". Cumplit de greu text! Abstract, cam neteatral. Meritul extraordinar al lui Victor Ioan Frunză e că a găsit o cheie de lectură perfect coerentă, nedatabilă și independentă de vreun context politic; a făcut acest text inteligibil actorilor și „vizibil" publicului, spectaculos și limpede scenic. Avem în față o realitate de două ori transfigurată: vedem totul prin ochii regelui, un prezent transformat de imaginația sa și vedem, în câteva scene, visele regelui, amintiri bine marcate scenic de un anume bec galben care se aprinde numai în aceste momente. Regele nu e altceva decât un om obișnuit (nu e oricine regele micii sale lumi?), pe un pat de spital, în ultimele sale clipe. Îi are alături pe cei apropiați (guardul – un prieten din tinerețe, reginele – femeile care l-au iubit), o infirmieră-slujnică și pe medic, oameni care încearcă, fiecare în felul lui, în funcție de valorile pe care jură (prietenie, dragoste, demnitate, adevăr) să-l ajute să-și încheie misiunea. Pentru că asta este moartea: ultima misiune. Spectacolul se ordonează pornind de la această înțelegere a textului. Și mai este o idee fundamentală, aflată în subtextul piesei lui Ionesco, dar pe care Victor Ioan Frunză o aduce în prim-plan și în funcție de care își organizează montarea: în moarte, ca și pe parcursul întregii vieți, pendulăm între tragic și derizoriu. Atât de omeneasca teamă de moarte, cramponarea disperată de viață, renunțarea la orice demnitate, încercarea de a prelungi clipa țin de un tragism care se prelungește în grotesc. De aici, aerul de operetă al spectacolului, ariile intonate de actori pe parcursul intrării publicului, muzica live (o mică orchestră și o soprană) cu accente tânguioase, patetismul asumat, costumele mirobolante, culorile, decorul care-ți ia ochii.

De data aceasta regizorul a respectat aproape fidel textul. Ceea ce a schimbat nu-i trădează defel spiritul, ducând în schimb la potențarea teatralității. A concentrat, de pildă, replici pe care Ionesco le atribuise mai multor personaje în gura unuia singur. Ceea ce se reține în primul rând, momentele cele mai emoționante sunt monoloagele. Întreaga structură a spectacolului devine oarecum muzicală: monoloagele-arii, preponderente în partea a doua, sunt contrabalansate de dialoguri-duete și de scene de grup. Spectacolul pare că se urnește mai greu, de fapt are un ritm care crește continuu și la care muzica lui Marius Leau contribuie esențial.

Montarea datorează mult scenografiei Adrianei Grand. Dacă la *Călătorii cu dricul* lucrase în filigran, aici totul este enorm, deși pe spațiu mic, încărcat, în exces, dar fiecare detaliu e perfect motivat. Spațiul de joc neconvențional al sălii Theatrum Mundi, cu pereții vopsiți în negru, este împărțit în două de un perete cenușiu care are în mijloc o ușă: partea din față este sala tronului – cameră de spital (pe tronul-pat sordid, de

Florina CERCEL, Gabriela BUTUC şi Marius BODOCHI

sârmă se află o pernă roşie; patul însuşi are muchiile împletite cu catifea roşie). Deasupra sa, un imens candelabru cu lumânări (singura aluzie manifest religioasă într-un spectacol, de fapt, profund religios) care sunt aprinse la începutul spectacolului de guard şi stinse chiar de rege, detaliul e important, în clipa în care, în sfârşit, îşi acceptă şi asumă destinul. Sub scena înălţată şi în textura peretelui este vizibilă o maşinărie complicată: roţi dinţate, tuburi, cabluri, becuri, ventilatoare, totul se învârte şi huruie, o metaforă foarte frumoasă a organismului uman. Podeaua, tot cenuşie, este imaginată din fragmente care se depărtează, vizualizare a cutremurelor, a calamităţilor care bântuie ţara. Fiecare fragment este populat cu chipuri alb-negru, cu aer de demult: sunt cei cărora le va cere sprijin regele în marele monolog „Voi, toţi, nenumăraţilor, cei care aţi murit înaintea mea...". Scena e dominată de un ceas uriaş al cărui secundar se mişcă pe toată durata spectacolului: va fi oprit, la sfârşit, de *Regina Marguerite*. De partea cealaltă a paravanului este lumea vie şi nepăsătoare. Acolo cântă orchestra, de acolo vin reginele, medicul, guardul, slujnica, acolo încearcă să fugă regele.

Costumele, din piele, identifică la rândul lor personajele. *Juliette* poartă un fel de tunică de sfoară sărăcăcioasă; domină galbenul. *Guardul* e ocru, faldurile costumului cam zdrenţuit şi accesoriile atârnânde sugerează măreţia apusă şi omul bun la toate. *Medicul* are de toate pe el, conform multiplelor sale funcţiuni. Dacă la început poartă o pălărie din celuloidul radiografiilor, în scenele din final rămâne cu cagula de călău. *Regina Marie,* pantaloni şi tunică turcoaz, cu sânii şi coapsele subliniate de întărituri de plastic vizibile, e un sex vorbitor. *Regina Marguerite* poartă un costum negru sobru, cu pantalonii vârâţi

în cizme negre; în scena finală apare cu o pelerină-mantie tot neagră: a devenit preoteasa ultimei treceri. *Regele* are pantaloni albaştri peticiţi, ghete roase, mantie roşie în care se tot încurcă, cămaşă legată cu şireturi sugerând tunica militară. Cu excepţia *Juliettei,* toţi actorii au încălţări cu tălpi supraînălţate, alt semn al fostei opulenţe.

Nu le e uşor actorilor, uneori sunt chiar stânjeniţi de grelele costume şi de decor, să evolueze în acest cadru. Dar textul, deşi greu, oferă fiecăruia măcar o scenă. Irina Bârlădeanu face convingător o *Juliette* care oscilează între compasiune (în scenele finale) şi indiferenţă neînţelegătoare (în scena ei cu regele); îşi trăieşte emoţiile, stările i se citesc pe faţă. Marius Gâlea joacă foarte bine un guard care suferă pentru fiecare neputinţă a regelui-prietenului său. E mobil, mimează expresiv, e prezent scenic şi atunci când nu vorbeşte. Un medic-astrolog-călău ipocrit şi indiferent la suferinţă, dar impozant şi plin de el creionează Viorel Păunescu. O partitură grea de care se achită bine are Gabriela Butuc, *Regina Marie.* Joacă tot timpul în acelaşi registru, sentimental lăcrămos, dar pe care reuşeşte să-l înnobileze în scena sa cu regele. Scenă deloc uşoară, pentru că monologul ei e cel mai abstract şi neteatral: e meritoriu faptul că reuşeşte să-l încarce de emoţie; în plus, Gabriela Butuc trebuie să vorbească aici pe un fundal sonor destul de puternic. Dar rolurile de forţă ale spectacolului sunt *Regina Marguerite* şi *Regele Bérenger.* Florina Cercel domină scena, o umple cu o prezenţă extrem de pregnantă. Face economie de mijloace, dar vocea, cu un timbru grav, creează tensiune şi emoţie. *Regina Marguerite* a sa e autoritară, sarcastică, dispreţuitoare, reţinută în sentimente, conduce precis şi aparent fără milă o ceremonie fatală. Asta până în scena finală când brusc schimbă registrul: vocea, din tăioasă, îi devine caldă, sarcasmul face loc compasiunii înţelegătoare, duritatea se schimbă în căldură omenească. A câştigat: ea, nu înlocuitoarea cea tânără este alături de rege în ultima clipă, deci îşi poate permite să iasă din armură. O scenă uluitoare, de altfel, aceasta din final. Un monolog interminabil, epuizant, rostit şi jucat impecabil de Florina Cercel şi pe care Marius Bodochi îl joacă mut cu virtuozitate exemplară. Aşa cum, de altfel, joacă fiecare scenă a acestui spectacol. Din ce am văzut, e cel mai bun şi complex rol al său pe o scenă bucureşteană. Monoloagele sale au ritm, sunt ele însele adevărate arii. Marius Bodochi joacă cu tot corpul, cu faţa, cu ochii, emană energie, uneori foarte necesară partenerilor săi, ştie să fie neajutorat, gaga, ridicol (scena iniţială, de exemplu, în care se împiedică şi cade la tot pasul), insensibil, egoist, dar şi poetic, visător (scena cu *Juliette*, în care descompune şi redescoperă fiecare act banal al existenţei e antologică) şi atât de uman şi de tragic în cedarea sa pas cu pas. Momentul său culminant este monologul de care aminteam mai sus în care emoţia atinge paroxismul. Dar şi monologul final „Mi-aduc aminte de o pisicuţă...", visul acesta povestit aproape nemişcat, în care numai inflexiunile vocii, muzicalitatea frazării care adoptă perfect ritmul melodiei orchestrei, cu totul diferită de cea a celorlalte monoloagele ale lui, sunt de ajuns ca să te ţină cu sufletul la gură şi arată ce mare actor este Marius Bodochi.

Epuizant pentru actori, năucitor pentru spectator. Un spectacol care e aproape o lecţie de înscenare a unui text, un spectacol de o coerenţă şi o claritate rare. Prea static la început, în scena dintre *Marie* şi *Marguerite,* cu prea puţină construcţie scenică pe alocuri, cu o distribuţie uneori inegală, poate cu un prea mic aport al luminii: sunt obiecţii îndreptăţite. Şi totuşi, în ciuda acestor neajunsuri, emoţia e copleşitoare şi sala o simte.

Cu siguranţă, nu e un spectacol perfect. E, „numai", un spectacol excepţional.

Theatrum Mundi, Bucureşti – Regele moare **de Eugen Ionescu. Direcţia de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul şi costumele: Adriana Grand. Muzica: Marius Leau. Distribuţia: Marius Bodochi, Florina Cercel, Gabriela Butuc, Viorel Păunescu, Irina Bârlădeanu, Marius Gâlea. Cu participarea sopranei Ligia Dună. Data reprezentaţiei: 20 mai 2002.**

Commedia dell'Arte cu scene din Beaumarchais

În capul foii care ține loc de program de sală, pe post de moto, stă un citat din Bernard Fay care lămurește, cred, opțiunea regizorală: „Beaumarchais mă uimește cu geniul său, mă încântă prin aventurile sale, mă agasează prin predicile pe care le ține, mă dezamăgește prin stângăciile sale, îmi repugnă vicleniile lui nerușinate, dar nimic nu este mai important decât ritmul îndrăcit al vieții sale care definește tot ce face, tot ce spune, tot ce atinge". În consecință, Alexandru Vasilache taie textul în lung și-n lat, elimină aproape complet mesajul social, esențializează și ajunge la o canava de *Commedia dell'Arte* (oare de ce?, doar există canavale clasice). Apoi vopsește chipurile actorilor, îi pune să ia poze imobile și îi îmbracă în așa fel încât să ghicești de la început personajul: *Almaviva* e un cotoi bătrân în călduri, *Bartholo* și *Bazile* devin cei doi clovni, Cherubin, cu fustiță și bocanci, e un copilaș pervers etc. Reduce la maximum și decorul: o perdea roșie, cam pe la jumătatea adâncimii scenei, prin faldurile căreia actorii intră și ies, încurcându-se cu spor și haz. Până aici, totul e coerent. Dar parcă pentru a ne arăta o dată în plus că textul nu-l satisface, Alexandru Vasilache începe să se joace cu el, cam în bătaie de joc: actorii își cer intrările: „Gong!", spune câte unul; acela bate, actorul ia poza. *Figaro* își introduce monoloagele anunțând: „Monolog" sau chiar, ca să nu existe vreun dubiu, „Monolog pe bune". Tot el se oprește la un moment dat, lung, din tiradă ca să reia apoi cu vorbele „Așa-i că v-am ținut?"; spune o mică tiradă de trei ori, de primele două anunțându-ne „Replica asta nu era aici". *Cherubin* spune o didascalie și o execută, *Suzanne* se oprește mereu din joc ca să întrebe „Eu acum ce fac?". „Cazi", i se răspunde. Și ea, culmea!, cade. Finalul e, în aceeași linie, apoteotic: *Figaro* anunță că urmează „un final plastic, cu textul redus la maximum, făcut harcea-parcea". Și chiar asta urmează: *Cherubin* și *Fanchette* dansează un pic pe *Cezaria Evora* bună la toate, apoi apare *Figaro* în locul *Contesei,* constată că a greșit scena și clovnii bat gongul. Deconstrucție, deconstrucție, dar cam nimic în loc.

Una peste alta, actorii se răsfață întruna, se alintă, fac cu ochiul la public, cer aplauze (și le primesc), se (și ne) distrează. Chiar dacă desele lor ieșiri din piele cam rup ritmul. Oricum, fac bine ce cred că li s-a cerut, fiecare are câte un mic recital. Foarte potrivite pentru rol mi s-au părut Delia Seceleanu și Gabriela Popescu, debordând de viață și energie. Și aparițiile lui *Cherubin,* cu mersul ca de prezentatoare de modă, sunt amuzante. Dan Tudor are două voci: cu una joacă, cu cealaltă se joacă; muncește mult, schimbă registrele, ține spectacolul. Bun Florin Anton, un *Almaviva* dezabuzat pe care numai libidoul îl trezește la viață. Aparții corecte are și Dumitru Chesa. Mai puțin în rol, deocamdată, cu un umor cam căznit, mi s-au părut Eugen Racoți și Aurora Leonte.

În felul lui, un spectacol, cum spuneam, coerent: costume inteligent gândite, adaptate viziunii regizorului, scenografie redusă la strictul necesar (nici trupele de *Commedia dell'Arte* nu prea aveau décor prin piețele orașelor), muzică portugheză languroasă.

Și totuși: nu văd miza unui asemenea spectacol. Un pic de teatru în teatru, un pic de comentariu (post)modern al unui text clasic, un pic de parodie a textului, dar și a formulelor moderne de spectacol. Și multă, prea multă distracție. Gratuită. Pare o glumă. Nu întotdeauna de bun gust. Parafrazându-l pe Patapievici, un spectacol (sau un regizor?) prea recent.

Teatrul de Comedie – Nunta lui Figaro **de Pierre Auguste Caron de Beaumarchais. Traducere: Anda Boldur. Regia: Alexandru Vasilache. Scenografia: Puiu Antemir. Costume: Anca Răduță. Ilustrația muzicală: Alexandru Vasilache. Distribuția: Dan Tudor, Delia Seceleanu, Florin Anton , Gabriela Popescu, Aurora Leonte, Eugen Racoți, Dumitru Chesa, Laura Crețu, Toma Dănilă. Data reprezentației: 23 martie 2002.**

Doina MODOLA

Alchimia armoniei

Discipol al Cătălinei Buzoianu, de la care a deprins modul de a gândi teatrul, îndrăzneala, libertatea viziunii, Anca Maria Colțeanu a fost remarcată încă în anul al IV-lea (1997) pentru spectacolul-examen *Deșteptarea primăverii* de Wedekind, distins cu Diploma UNITER pentru cea mai bună producție a școlilor și academiilor de teatru din România și cu premiul de regie la Festivalul studențesc de la Slobozia. Mereu dornică să pătrundă în intimitatea actului de creație și să descopere tainele meseriei, ea a asistat la elaborarea tuturor spectacolelor maestrei sale și a făcut asistență de regie pe lângă Victor Ioan Frunză, la spectacolul *Tamerlan,* realizat la Teatrul Național din București (o ucenicie plină de învățăminte, ținînd de practica și tehnica scenică, de proiecția monumentală), și pe lângă Vlad Mugur, la spectacolul *Scandal cu publicul* de Peter Handke la Piatra Neamț.

În 1998, Anca Maria Colțeanu și-a luat licența cu *Făt-Frumos din lacrimă*, dramatizare de Radu Macrinici, pentru care a luat premiul de debut la Festivalul Atelier de la Sfântu-Gheorghe.

Au urmat apoi, la Teatrul din Turn, Sighișoara, *Plugarul și moartea* de Johann von Tepl, pentru Festivalul de artă medievală, și un spectacol *Commedia dell'Arte* după Andrea Perrucci, experiențe interesante prin exersarea și explorarea codurilor scenice și a spațiilor alternative.

Prezența la Timișoara în stagiunea 2000–2001 a fost fastă pentru tânăra

Marius STĂNESCU și Elvira DEATCU

Marius STĂNESCU și Elvira DEATCU

regizoare, prin colaborările cu trupa maghiară și cea română. Cu *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici, pusă în scenă la Teatrul „Csiky Gergely", puterea de materializare scenică a gândului a câștigat un plus de personalitate, finețe, mister.

În *Ivonna, principesa Burgundiei* de Gombrowicz, piesă cu grad înalt de dificultate, regizoarea a confirmat capacitatea de a crea universuri coerente și înclinația de a aborda marile probleme ale existenței, într-o viziune unitară. În *Domnișoara Julia* de Strindberg, a investigat cu luciditate zonele tulburi ale străfundurilor umane, motivațiile obscure ale feminității. Aceeași seriozitate concentrată, lipsită de ostentație, și aceeași discreție a construcției au asigurat finalizarea spectacolelor.

Cu *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu la Teatrul Union, Anca Maria Colțeanu a pășit în zona teatrului independenților, încercând abordarea comediei.

Ceea ce pare s-o detașeze pe tânăra regizoare de generația ei (cel puțin până acum) este refuzul esteticii urâtului, deviației, trivialului, încrederea în virtuțile revelatoare ale frumosului. E vorba mai cu seamă de opțiunile dramaturgice și de proiecția în imagini și metafore scenice, care îndulcesc cruditatea situațiilor sau a limbajului din text, modificând uneori esențial sensul (ca în *Evanghelia după Toma).*

Poate mai mult decât celelalte spectacole, reprezentativ pentru Anca Maria Colțeanu este *Alchimistul*, dramatizare de Radu Macrinici după celebra carte a lui Paulo Coelho (traducere: Micaela Ghițescu). Se împletesc în această montare înclinația pentru temele majore ale omului, formula parabolică, traseul inițiatic și o anume dispoziție a rostirii de sine. Există o comuniune subtilă între *Santiago*, băiatul pornit în lume să-și împlinească ființa, tânăra regizoare și Marius Stănescu, interpretul rolului titular.

Aceeași fragilitate dispusă să înfrunte existența cu orice risc, căutând în fiecare încercare un sens, un imbold, un rost,

încrezătoare în visul său şi aspirând spre totalitatea răspunsurilor.

Farmecul spectacolului rezultă tocmai din onestitatea firească a căutării. Înfruntând un text solicitant chiar la lectură, prin necontenita semnalare a unor încifrări oculte, sub aparenta directeţe a întâmplărilor, regizoarea se păstrează cu simplitate şi smerenie în condiţia căutătorului, fără teribilisme sau simulacre, mereu disponibilă să descopere, dar şi să-şi reajusteze intuiţiile, pentru a prinde înţelesul lor.

Alchimistul e un spectacol al afinităţilor şi al comunicării, echipa care l-a realizat urmând ea însăşi un itinerar iniţiatic, iscodind în comun semnificaţiile ascunse, acceptând anevoioasa cale a căutării şi condiţia provizorie, aburoasă, vibratilă a adevărurilor mereu descoperite, mereu îmbogăţite, pe măsura instituirii şi derulării spectacolului. Scenariul, provocator şi descumpănitor prin densitatea neobişnuită a nivelurilor de semnificaţie şi prin suspiciunea că, dincolo de vraja aparentei accesibilităţi, există o infinitate de sensuri şi codificări dintr-o lume necunoscută, e departe de a se bizui pe structura unui conflict clasic constituit sau pe o intrigă aristoteliană. Dimpotrivă, el are cursivitatea – şi legitimitatea! – dramaturgiei extraeuropene, mai cu seamă asiatice, aducând, şi prin subiect, cu acele romane şi epopei ale vechiului teatru indian, în care eroul, după lungi peregrinări, dobândeşte o profundă cunoaştere a lumii. Precedente există şi în teatrul european, prin simbolişti, expresionişti (piesa „cu staţii", parabolele existenţei) sau suprarealişti, dar atmosfera exotică – acţiunea se petrece în Spania şi în Africa Arabă – îi dă un anume parfum, aducând cu *O mie şi una de nopţi,* în care predomină teatralitatea întemeiată pe pilde, imagine, atmosferă, simbol, pe rostirea incantatorie şi obiecte-emblemă.

Minunata scenografie a lui Dragoş Buhagiar, care semnează decorul, costumele şi *light-design*-ul, fixează plastic cheia fantast-pilduitoare a drumului iniţiatic, în care sfera, runa, templul capătă o semnificaţie magică, pigmentată de înfiorări şi de umor şi deopotrivă o ingenioasă polifuncţionalitate teatrală. Mica scenă turnantă, cu piatra sacră în mijloc (care poate fi şi la Mecca, şi megalit, şi altar, şi piatră filosofală, şi catarg etc.), dintr-o parte a scenei, e când corabie, când pavilion, când caravană, conţinând şi locul şi mersul, aspiraţia spre ţintă. Dispunerea transversală a spaţiului de joc, perfect proporţionat, având de o parte şi de alta gradenele pentru public, are la capătul opus templul, locul sacru şi „poarta spre dincolo", unde va fi absorbit în final eroul, transformat în vânt.

Costumele şi accesoriile (cristalele, cămilele, cărţile) au aceeaşi disponibilitate ludică, în care pitorescul izvorăşte din nesecata imaginaţie plastică a tânărului artist, lăsând să se întrevadă arabescurile lucrăturii de Cordoba, fascinaţia poveştii, miracolul. Costumul ţigăncii *joacă* alături de purtătoarea lui, Adriana Trandafir, de neuitat cu fulgerătoarea şi intensa ei ivire: o capodoperă din piele mătăsoasă, moale, viu colorată. Întreaga apariţie a eroinei cu aura ei insolită e o prezenţă scenică plină de aromele iuţi şi ameninţătoare ale căii mantice, întrupată de temperamentul vulcanic al actriţei.

Actorii descoperă cu bucurie lumea senină a utopiei şi evoluează cu prospeţime cuceritoare. Cei trei dervişi, în dansul cu care debutează spectacolul, stabilesc diapazonul fantast ce captivează în credinţă şi în alchimia căutării (mişcare scenică: Gabriel Pintilei). Lui Ioan Batinaş şi Gabriel Pintilei le revine rolul întruchipării încercărilor, primejdiilor, războiului între clanuri, sugestiv figurate prin mimă şi dans.

Marius Stănescu, actor cu date foarte aparte, are candoarea şi vibraţia marilor temerari. *Santiago*, băiatul care lasă teologia şi un trai rânduit, asumându-şi lucid riscul înfruntării necunoscutului pentru a-şi împlini legenda personală, trăieşte prin inteligenţa vibrantă a interpretării, prin simplitatea cu care se dăruieşte textului, însufleţindu-l. O adevărată febră a aspiraţiei îşi găseşte astfel chipul adevărat, dând consistenţă dorului de a înţelege şi a cunoaşte.

Într-o formă cu totul nouă, Sebastian Papaiani, *Melchisedec*, regele Salemului, realizează un rol cărnos, plin de poezie şi

nostalgia marilor repere. Cu totul memorabil, el pare să deţină ştiinţa de a deschide percepţia lucrurilor ascunse şi de a fi ghidul spiritual, de adâncă înţelepciune, apărut mai apoi sub toate chipurile.

Pe altă coordonată, Constantin Cojocaru, *Alchimistul*, are exaltarea stranie a fiinţelor fabuloase, care cunosc secretul pietrei filosofale şi al elixirului vieţii. El înţelege să transmită energetic elanul marilor idealuri, contaminând cu ardenţa neobositei deveniri.

Vijelioasă e apariţia scenică a lui Mircea Constantinescu (*Conducătorul caravanei*), care cunoaşte tainele deşertului, deslușindu-le semnele, actorul agrementând cu umor acest personaj enigmatic. *Englezul* lui Pavel Bartoş reface burlesc (costumul şi accesoriile au o picantă funcţie de caracterizare) dublul trăsnit al visătorului, ca erou tradiţional, emoţionant şi ridicol, al romanului de aventuri.

Elvira Deatcu, în *Fatima*, atât prima iubire, cât şi *marea* iubire a eroului, reprezintă prin apariţiile ei recurente, foşnitoare, cu clinchet, înfiorarea, ispita, idealul şi, poate, primejdiile feminităţii.

Laurenţiu Lazăr (*Vânzătorul de cristaluri*) şi Mugur Arvunescu (*Tatăl*) completează această lume colorată şi vie prin ipostazele omului obişnuit, care preferă certitudinile existenţei comune, mângâindu-se cu visul sau consolându-se cu sentimentul ratării.

Alchimistul este un spectacol al armoniei, bucuriei şi speranţei, de la care spectatorul pleacă îmbogăţit cu o muzică interioară, pe care o uitase, o parabolă senină, mântuitoare, despre ştiinţa de a trăi.

Teatrul Odeon – Alchimistul de Radu Macrinici după romanul omonim de Paulo Coelho. Traducerea: Micaela Ghiţescu. Regia: Anca Maria Colţeanu. Decor, costume şi *light design*: Dragoş Buhagiar. Muzica: Raluca Ioan. Mişcarea scenică: Gabriel Pintilei. Cu: Marius Stănescu, Constantin Cojocaru, Sebastian Papaiani, Adriana Trandafir, Elvira Deatcu, Laurenţiu Lazăr, Mugur Arvunescu, Mircea Constantinescu, Pavel Bartoş, Ioan Batinaş, Gabriel Pintilei. Data premierei: 7 aprilie 2002.

În centru: Mircea CONSTANTINESCU

Un spectacol bonom

Biroul informații eterne de Mircea Radu Iacoban, pus în scenă de Mihai Manolescu la Teatrul Național din București, Sala Atelier, este un spectacol aparținând realismului cinematografic, una dintre acele „felii de viață", cu tâlcul la vedere, care caută, în destinele comune, semnele conservării și perpetuării calităților umane profunde: demnitate, moralitate, fidelitate, adevăr, eroism cotidian, dăruire, sensibilitate. O rectitudine lipsită de concesii, ieșind mereu învingătoare din încercări și tentații. Un asemenea discurs, devotat în mod tranșant apărării valorilor tradiționale, poate părea desuet în condițiile postmodernismului atât de tolerant cu orice tip de afirmări, găsindu-și resursele și justificarea tocmai în descentrarea și pulverizarea reperelor, în recuperarea fără nuanțe și alegeri a excepțiilor, marginalității, diferențelor. Dar spectacolul generează, tocmai de aceea, o binevenită reîntoarcere la modele, o stare de confort, de purificare, într-o lume condamnată la confuzie și derută.

Sistemul pozitiv al spectacolului provine din subiectul lipsit de pretenții, angajând spectatorii la o relație directă și limpede, cu universul „oglindit", în care se poate recunoaște și „îmbăia" fără scindări, contradicții interioare, repulsie, eforturi, pe urmele unor bătrâne certitudini, intrate în umbră, dar atât de necesare, uneori.

Acțiunea se petrece într-o gară, spațiu al popasurilor, întâlnirilor, încrucișărilor, nu lipsit de o anume poezie a romantismului minor – predilect pentru Mircea Radu Iacoban, fiu de ceferist care a copilărit printre vagoane. Gara este pentru el un univers în perpetuă schimbare, în ale cărui configurări caleidoscopice, neîncetat altele, poți sesiza fețele oamenilor și poți iscodi adevărurile lor tainice. În gară poți visa și vedea depărtările, poți accede brusc în sufletele altora, mai dispus tu însuți la sociabilitate, curiozitate, joc al ipotezelor și închipuirii.

Reușita spectacolului ține în mod esențial de regie care a convertit virtualitățile dramatice, *vocile* piesei (aproape o monodramă) în prezențe omenești consistente, rupte din viață, și locul de joc, ghișeul, într-un spațiu material, un birou de bagaje (scenografia Doru Zamfir), în care eroina, „depozitată" ea însăși, înțărcuită, consemnată la datorie, orice s-ar întâmpla, e nevoită să alerge întruna, să se zbată, să se apere, solicitată de călători, de îndatoririle meseriei și inoportunată de neaveniți. Un spațiu transparent, deschis, din care se vede peronul și orașul, locuința protagonistei. întâmplările, doar sugerate telefonic în piesă, devin secvențe de viață, pe care zumzetul și forfota gării le delimitează ritmic, prin sosirea trenurilor (marcată de figurație). Decupajul exact, semnificativ, cadențat, încărcat de semnificații prin fiecare detaliu, în relație intimă cu spectatorul, pe care-l provoacă să-și exerseze înclinația spre jocul ipotezelor, dă corporalitate caracterială tuturor eroilor –o galerie șuie de trecători invariabil prezenți în fața ghișeelor. Se construiește pe nesimțite un arierplan de echivocuri, care induc povestirii un sens secund, simbolic. Mihai Manolescu a desenat o serie de portrete foarte abil administrate și puse în pagină într-un flux spectacular, în care acțiunea susținută de interes a marcat continuu datele unor biografii și ale unor tipologii, deschise fără pretenții spre zona general-umană. Perfect ascuns îndărătul interpreților săi, i-a dirijat cu autoritate, discernământ, umor, simț al contrastelor, într-o sintaxă ghidată de acuratețe și profesionism.

În *Lena*, protagonista acestei succinte și vii schițe dramatice (spectacolul durează ceva mai mult de o oră), asaltată peste puteri, de-a valma, de griji, necazuri, răspunderi și admiratori, pe cât de insistenți, pe atât de pragmatici, Maria Teslaru a făcut dovada unui talent autentic, cu simțul firescului și al nuanței. Necontenit prezentă scenic, în direct contact cu partenerii și foarte aproape de public, s-a priceput să-l implice în iluzie, să-i dea sentimentul că este el însuși în sala de așteptare și urmărește, nevăzut, zbaterile eroinei. Să-l facă să palpite

pentru incidentele la care e supusă, să fie mișcat de necazurile și dezamăgirile ei, să se indigneze de abuzurile cărora le e victimă. Să răsufle ușurat, în final, că, totuși, lucrurile nu stau atât de rău. Să se convingă de faptul că prototipul Penelopei rămâne totuși garanția vieții, camuflat în cele mai banale și neînsemnate roluri, așteptându-și statornic vaporeanul rătăcitor. Categoric această actriță de reală forță este folosită prea puțin în raport cu generoasa ei înzestrare scenică și cinematografică.

O apariție insolită a fost Ovidiu Moldovan în rolul șefului libidinos, șantajându-și subordonata în fel și chip, fără a avea însă curajul să meargă până la capătul neomeniei, convins că până la urmă va reuși să învingă cerbicia victimei sale prin permanenta hărțuire.

Fiecare dintre actori a realizat câte un tip uman plauzibil, interpretat cu îndemânare și umor: Emil Mureșan (*Omul care așteaptă* sosirea soacrei, tocmai bine în întârziere, pentru a-și îndulci răgazul cu alcool), Lucian Nuță *(Claudiu,* adoratorul neobosit, insistând fără măsură, până când rezistența femeii și gelozia scot din el accente nu tocmai cavalerești), Mircea Cojan (*Omul inimos*), Traian Zecheru (*Omul cu bagaje*). În rolul ambiguu al unui escroc capabil de trucuri, dar și de observații delicate, Răzvan Popa (*Omul cu pastile*) a adus ceva din poezia boemului generos, cu o bună intuiție a situațiilor, dispus să fructifice toate prilejurile de a păcăli lumea, dar în stare și să aprindă speranțe sau să împartă consolări, fascinând pentru o clipă eroina. Brânduşa Mircea în *Irina*, fiica protagonistei, a avut aplombul și îndrăzneala vârstei și tertipurile, până la urmă demascate, cu care și-a neliniștit mama. Ca și Cătălin Stanciu (*Jack*), prietenul ei din piesă.

Un spectacol cald, bonom, bine gestionat, în care în puterea nopții se intersectează trenurile, planurile, destinele, fără a produce dezastre, dar și fără reale reparații. Un exercițiu senin al resemnării și al rezistenței pe loc, fără alte ambiții decât legile omeniei. Ceea ce nu e puțin.

Maria TESLARU

Foto: Mihai Cratofil

Irina IONESCU

Simple descrieri

Chipul plâns şi nejucat al dramaturgiei româneşti contemporane are motive să-şi mai şteargă o lacrimă. Naţionalul bucureştean şi-a îndreptat atenţia, eforturile organizatorice şi o mică parte din fonduri asupra dramaturgiei lui Mircea Radu Iacoban. La ce bun, e greu de spus însă.

Textul ales – *Biroul informaţii eterne* – surprinde o zi din viaţa unei vajnice tovarăşe/doamne (n-am înţeles exact, personajul circulă oricum, fără nici un fel de interdicţie, în ambele sensuri), angajată a (SN)CFR, funcţionară model, mamă iubitoare (şi în acelaşi timp cea mai bună prietenă a fiicei sale), soţie credincioasă şi foarte răbdătoare (soţul, marinar fiind, se află mai mult sechestrat în diverse porturi de peste oceane pentru datoriile companiei), gospodină atentă la economiile casei şi, nu în ultimul rând, prezenţă încântătoare, adevărată ispită pentru călători, aventurieri, dar mai ales, pentru şefu'. Acţiune practic nu există, deşi prin scenă se perindă tot timpul persoane grăbite să nu piardă... trenul. Abundă, în schimb, elementele menite să descrie caracteristicele cadrului, personajelor şi stărilor acestora: gară de provincie, tură de noapte, trenuri cu zeci de minute întârziere, copii pierduţi, hoţi de buzunare, aurolaci, bagaje peste bagaje, hărţuieli sexuale, telefoane, „tocuri înalte... în pragul unei crize de nervi" (aproape ca-n Almodóvar), flori, primul tango, anunţuri şi multă curăţenie (morală, în primul rând). Apoi, o nouă zi, în mod sigur la fel şi totuşi... cu alţi călători, dar din ce în ce mai puţini spectatori.

Uşoare metafore şi un subţire, dar veritabil fior tragic generat la un moment dat la aflarea veştii unei posibile catastrofe (naufragiu) de vocile încărcate de emoţie şi de ochii înlăcrimaţi ai celor două protagoniste: Maria Teslaru şi Brânduşa Mircea. Alături de ele, mai merită remarcat şi Ovidiu Moldovan pentru credibilitatea personajului, chiar şi antipatic, pe care îl interpretează într-o piesă profund moralizatoare.

Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" – Biroul informaţii eterne **de Mircea Radu Iacoban. Regia: Mihai Manolescu. Scenografia: Doru Zanfir. Ilustraţia muzicală: Nicolae Basov. Distribuţia: Maria Teslaru, Brânduşa Mircea, Ovidiu Moldovan, Răzvan Popa, Lucian Nuţă, Emil Mureşan, Mircea Cojan, Cătălin Stanciu, Traian Zecheru. Data premierei: 18 aprilie 2002.**

Maria TESLARU

Foto: Mihai Cratofil

Nicolae PRELIPCEANU

„Roberto Zucco" în sală renovată la „Bulandra"

După, vorba aceea, „lupte seculare", iată că a ieşit, la Bulandra, şi premiera cu „Roberto Zucco", în regia lui Benjamin Walther, spectacol anunţat de mult timp, încă înainte de destituirea intempestivă a lui Ştefan Iordănescu de la direcţia acestui teatru. Spectacolul cu piesa lui Bernard-Marie Koltès este o coproducţie cu Uniunea Teatrelor Europene, din care Bulandra face parte.

Spectatorii de la premieră au fost, desigur, izbiţi în mod plăcut (cum „ghâghilau" urechile lui Marius Chicoş Rostogan unele sunete, muzicale) de noua înfăţişare a foaierelor, a sălii şi a scenei, totul renovat, restaurat, sclipitor, poate în culori puţin prea tari, dar ce mai contează. Cum sala de la Izvor era una dintre cele mai prăfuite, cu fotolii neretapisate de zeci de ani, impresia e una tonică. De n-ar fi rămas reziduul schimbării capricioase a directorului, totul ar fi părut perfect, chiar şi scaunele, mobile, de sală de şedinţe, în aşteptarea fotoliilor.

Pe mine unul, spectacolul cu *Roberto Zucco* nu m-a entuziasmat. Nici piesa nu mi s-a părut o victorie a dramaturgiei, cu ocolurile pe care le face prin diverse medii, adunându-le, silnic parcă, în ghearele personajului principal. Cazul real al ucigaşului cu sânge rece al părinţilor săi şi, în general, al oricui îi apare în faţă când „i s-a pus pata" nu ştiu dacă era unul atât de semnificativ încât să treacă pe scenă. Poate că era. Cazul lui Roberto Zucco (cel real) este unul de domeniul psihiatriei şi, cu toată înfrumuseţarea sa, cu fata care se prostituează, numai să ajungă în preajma sa, iubindu-l, pare neconvingător şi, credeţi-mă, nu din cauza actorilor şi poate nici de aceea a regizorului.

Cristian Iacob, după *Popcorn*-ul de la Mic, se vede în cam aceeaşi postură şi se descurcă, ceva mai nuanţat, parcă, aici, de minune. Remarcabilă Tora Vasilescu, în rolul doamnei coapte, care ştie ce e viaţa şi care nu se mai sperie de nimeni şi de nimic, nici chiar de pistolul tânărului său agresor. Vlad Zamfirescu are şi el o izbucnire foarte bine susţinută, când îl rupe în bătaie pe *Zucco,* fără să ştie ce l-ar putea aştepta dacă acesta n-ar fi complet interzis de agresiunea sa. Fetele, să mă ierte, fie că e vorba de prostituată, fie de cea bătrână, fie de fecioara ce abia aşteaptă să intre la bordel, mi s-au părut cam şterse. Păcat că doi actori ca Mihai Bisericanu şi Radu Amzulescu nu au avut mare lucru de făcut, ar fi ştiut ce să ne arate. Au făcut-o şi aşa, dar pentru prea puţin timp. Ion Pavlescu, Mirela Gorea, Vlad Oancea, Andrei Aradits şi ceilalţi şi-au făcut datoria onorabil, într-un spectacol unde nu mi s-a părut a fi excelat nici scenografa, autoare şi a costumelor, Ann Heine. Poate, în timp, spectacolul să prindă viaţă; la premieră, în ciuda scenelor „de luptă", dirijate de cunoscutul Szobi Csech, spectacolul a cam atârnat de un fir de aţă să cadă în plictiseală.

Teatrul L.S.Bulandra – Roberto Zucco **de Bernard-Marie Koltès. Traducerea: Ozana Oancea, Mary Ciochircă. Adaptarea: Anja Nioduschewski, Benjamin Walther. Regia: Benjamin Walther. Scenografia: Ann Heine. Light design: Florin Ţolaş. Scenele de luptă: Szobi Csech. Data premierei: iunie 2002.**

Ion CAZABAN

La beauté du Diable

Dacă în urmă cu câteva stagiuni se constatau inițiative de recuperare scenică a dramaturgiei expresioniste (Strindberg, Wedekind, Sorge, Witkiewicz, L. Blaga, Borchert), iată, acum, pare că se conturează ceva similar în direcția suprarealismului. Ne gândim la montările lui Alexandru Tocilescu *(Poate Eleonora* de Gellu Naum) și Horațiu Mihaiu *(Un câine andaluz,* după filmul lui Buñuel), nu omitem nici spectacolul de poezie interpretat de Radu Duda *(Inventatorul iubirii* de Gherasim Luca, la Bruxelles). Cunoscând și alte câteva texte teatrale scrise de suprarealiștii români, presupunem că, odată citite de regizorii noștri, ele vor ajunge pe scenă. Prin anii '40, Gherasim Luca (înainte de a scrie, în Franța, extraordinarul său intraductibil *Théâtre de bouche),* Paul Păun, Virgil Teodorescu și Trost au conceput texte imposibil de reprezentat pe atunci, pentru că ar fi indignat publicul până la reacție violentă.

Mai puțin virulente sunt cele două tablouri publicate de Gellu Naum, sub titlul *Exact același timp,* în volumul *Teribilul interzis* (1945). Față de celelalte piese ale autorului, aceste tablouri par mai curând un crâmpei dramatic, ceea ce nu le scade însă elocvența semnificațiilor. Reprezentarea lor se dovedește o restituire interesantă, aspectul de schiță transparent polemică ajutându-ne să distingem o structură și intenții determinate programatic. Cele spuse de Ion Pop și Simona Popescu în articolele lor din caietul-program al premierei de la Naționalul clujean, deși din perspective diferite, sunt, în fond, complementare. Ion Pop remarcă substanța suprarealistă a textului, onirismul, „pulsiunile lăuntrice ivite din obscuritățile tensionate ale eului profund", fără a eluda tratarea parodică a personajelor. Având ca argument declarațiile scriitorului, Simona Popescu consideră textul o consecință a atitudinii sale explicite față de artificialitatea convențiilor și falsitatea situațiilor teatrale. Este o „glumă" – ni se spune – dar una provocată de acele spectacole care ratează, din frivolitate, ceea ce pentru suprarealiști era sublim și revelator în iubire, în moarte.

Primul tablou este o parodie sarcastică, evidentă în schimbul de replici dintre frumoasa *Cécile* și îndrăgostitul *Robert,* împins de ea la sinucidere. Câteva figuri ușor caricaturale *(Domnul distins, Domnul Rudolf* ce-și caută cățelul, *Guvernanta)* le întrerup dialogul, apărând și dispărând pe ușa sau pe fereastra dormitorului lor. Un personaj reliefat prin dorințele morbide este *Fetița,* fascinată de moarte, avidă de sângele sinucigașului. În tabloul următor, *Cécile* devine *Rafael Lanzio,* pictorul, și o vizitează la castel pe *Luiza,* femeia chinuită de dragoste neîmpărtășită pentru dispărutul Robert. Va muri și ea, spre bucuria *Fetiței,* primind cadou încă un cadavru... O schemă de subiect ce arată – menționa Ion Pop – gustul livresc pentru romanul „gotic" și „de senzație". Dincolo de ea, personajele sunt însă esențiale.

Sesizându-le vigoarea malefică și sensul parodic al textului, regizorul Mihai Măniuțiu pune versiunea sa scenică sub semnul hotărâtor al Diavolului. Ne anunță, din stradă, afișul în care pe fruntea lui Marian Râlea se desenează știutele cornițe. Înainte de a fi *Cécile* sau *Rafael,* actorul iese la rampă, din cortina albastră, se apără de lumină și își răsucește cornițele, gest revenind ca un tic pe parcursul spectacolului. După ce cu o mișcare a mâinii își va preface expresia feței, va intra în acțiune, într-un decor ce combină fundalul pictat (copaci fără frunze, pământ negru, cer azuriu) și elementele de interior – o cadă, un paravan – așezate straniu, incitant pe scena acoperită cu pietriș albastru. Spectacolul se deschide cu o defilare a personajelor (unul în plus față de piesă: *Femeia nebună)* în pas alert, dansant. Ele vor fi manipulate de *Diavolul* ce-și bagă coada în toate, de la mistere metafizice,

drame pre şi postromantice, cu eroi groteşti, infernali, până la deriziuni suprarealiste. De astă dată „obscurităţile tensionsate" sunt puse pe seama *Diavolului,* iar viziunea suprarealistă va accepta – în derâdere – supranaturalul. Opţiunea ar avea o justificare într-una dintre expresiile lui *Rafael:* „Pentru numele iadului", dar şi în tot ce face cu o satisfacţie şi nepăsare diabolică. Interpretat în stilul parodic al întregului spectacol, *Diavolul* lui Râlea se manifestă ciudat, ridicol, deseori alunecă pe pietrişul scrâşnitor, arătând o lipsă explicabilă de echilibru la suprafaţa pământului, cu căderi comice de film mut.

Regizorul procedează prin supralicitarea travestiului şi inversarea lui. În piesă, actriţa ce o joacă pe *Cécile* se va deghiza în pictorul *Rafael.* În spectacol, Marian Râlea – *Diavolul* îşi fixează patru sâni*. O supratravestire pe măsura puterilor sale, dar va reveni la condiţia masculină în tabloul următor. *Robert,* în schimb, este jucat de Elena Ivanca, machiajul amintind uimitor de comicul Max Linder (care şi el s-a sinucis tânăr). Aceeaşi actriţă va fi *Luiza,* tânjind după *Robert* ca după un suflet-frate, cu care se va uni abia în moarte.

Este posibil ca soluţia scenografică a tabloului secund să fi fost sugerată de *Luiza,* aprinsă de amor, în continuă agitaţie patetică. Decorul poate proveni din imaginaţia ei fierbinte, din acel peisaj mental, parcul, întrezărit pe când se afla – la comanda *Diavolului* – cu capul introdus în sertarul unui dulap. Spaţiul indicat de autor, biblioteca din castelul *Luizei,* se modifică. După o cortină fotografică se descoperă o grădină profundă, cu copaci înverziţi şi zeci de păsări cântătoare, dar presărată cu mobilier util pentru a accentua un anume comic al acţiunilor. Totul este de un mirific artificial – pe cât de mirific, pe atât de artificial. Se aud, contrapunctic, ciripituri prelungi şi zgomotul surd al pietrişului. În această ambianţă vor muri, temporar, *Luiza* (înghiţind un gândac otrăvit) şi aproape toate celelalte personaje, împuşcându-se unul pe altul. Moarte temporară, pentru că, la un semn, se vor ridica şi vor participa la un final al cărui înţeles ne-a rămas neclar.

Cu parodia şi umorul său negru, spectacolul cuprinde incidentele intrigii, personajele, erotismul lor belle-epoque, stereotipurile livreşti şi clişeele de interpretare melodramatică – într-o armonie cvasicoregrafică şi într-o scenografie fascinantă, de teatru-imagine. În acest spectacol, iluzia calofilă ascunde, ca o capcană, vidul de viaţă (supra)reală. Imaginea are o vrajă calofilă deliberată, este un *trompe l'oeil* vădit artificial, cu atât mai mult când îşi sporeşte senzorial aparenţele. Scrâşnetul pietrişului, dârele produse de contactul cu personajele, urmele albastre rămase pe hainele lor – intră, de fapt, în jocul simulării. Între vidul de viaţă profundă, autentică semnalat de poetul dramaturg – şi acest *troupe l'oeil* scenografic este o corelaţie semnificativă perfectă.

În *Teribilul interzis,* Gellu Naum refuza „separaţia visului de realitate, a vieţii de moarte, a iubirii de ură, a frumosului de urât!". Să adăugăm, în acelaşi spirit suprarealist: teatrul să nu fie separat de poezie, poezia de sarcasm, sarcasmul de disperare...

Teatrul Naţional Cluj-Napoca – Exact în acelaşi timp **de Gellu Naum. Versiunea scenică de Mihai Măniuţiu. Regia artistică: Mihai Măniuţiu. Scenografia: Cristian Rusu, Mihai Măniuţiu. Dansuri: Vava Ştefănescu. Ilustraţia muzicală: Mihai Măniuţiu. Cu: Marian Râlea, Elena Ivanca, Ovidiu Crişan, Miriam Cuibus, Eva Crişan, Maria Munteanu, Emanuel Petran, Dan Chioreanu, Adrian Cucu. Premiera: 4 aprilie 2002.**

---

* Travestiul poate să evoce, omagiind, prima piesă „suprarealistă", *Mamelele lui Tiresias* de G. Apollinaire, care şi el voia să se opună la ceea ce nu-i decât *trompe l'oeil* în comedia de moravuri.

Pe de altă paarte, „ţâţă" este o vocabulă vehiculată cu plăcere în avangarda noastră interbelică. Să amintim versul lui Geo Bogza: „Printre ţâţe scurs/capul şarpelui hrănit cu vise" *(Răniri).* Bogza fusese poreclit „Ţâţă" (cuvintele fiind folosite, uneori, sinonimic) – îmi spunea Saşa Pană, arătându-mi un tablou aluziv de Victor Brauner.

După război, prin '45–'47, se cânta vesel pe o melodie americană: „Avea trei sâni şi-o chema Luana".

Să mai notăm, regizorul Mihai Măniuţiu, ca prozator, consideră că „Bărbatul cu ţâţe nu-i un mister monstruos" *(Scene intime).*

Istorie luciferică și etern omenesc

Controversat adesea de numeroșii comentatori, în special pentru concluziile sale filosofice, poemul dramatic *Tragedia omului,* scris de Imre Madách în 1859–1860, se dovedește o operă durabilă, de primă mărime, asupra căreia meditațiile și ipotezele critice n-au ostenit nici azi. Traducătorul său din țara noastră, Octavian Goga, ca și alți exegeți, îl compara cu *Faust,* pentru că „tinde spre același mister (...) se clădește pe aceeași dualitatea a binelui și a răului, a credinței și a tăgadei menite să determine lupta fără odihnă a eternului omenesc". Va fi însăși condiția unei existențe neliniștite, în continuă căutare de sens și de împlinire, începând după săvârșirea păcatului originar, o dată cu alungarea lui Adam și a Evei din Paradis. Dacă în desfășurarea celor 15 tablouri cuvintele lui *Dumnezeu* au rolul de a deschide și de a sfârși hotărâtor poemul dramatic, în schimb Lucifer este o permanentă prezență, menită să trezească și să întrețină dorința orgolioasă a *Omului.* El îi va convinge pe *Adam* și *Eva* să se atingă de pomul cunoașterii, el îi va da curajul și orgoliul lui *Adam* să afirme: „Singur eu sunt Dumnezeul meu". Tot *Lucifer* – „întruparea veșnicei tăgade" – îl va purta pe *Adam* prin „visul" istoriei viitoare, străbătând epoci și locuri: Egiptul, Atena și Roma antică, din Bizanț în Praga imperială, apoi în Parisul revoluționar, pentru a ajunge în secolul XIX al autorului, la Londra sau în falansterul lui Fourier. Este o călătorie printr-un Timp unic și cuprinzător, după cum susține *Lucifer:* „Nu vremea trece: noi călătorim" – ceea ce stabilește compoziția dramatică (și ulterior reprezentările scenice văzute). Este un vis ce poate cuprinde alt vis, când lui Adam îi apare (confundându-se cu el) savantul Kepler, care la rândul său visează, încrezător în schimbare, Revoluția franceză. Dar cu fiecare etapă istorică se accentuează deliberat deformarea caricaturală a omului. Așa cum se constată în amăgitorul bâlci al deșertăciunilor, ca final dureros inevitabil, din tabloul londonez sau în falansterul dezumanizării forțate de utopiile savante.

Animat de dorința cunoașterii și nemulțumit de cele aflate, *Adam* va fi mereu atras de altceva, gata să înceapă altceva. Speranța zadarnică îl duce însă până la urmă „în haos" și în ținutul (alegoric) al frigului nimicitor. Tablourile „visului" aleg, evident, doar criza și deznodământul funest, iminenta prăbușire a eroului sau implacabila decădere a societății umane. *Adam* și *Eva* sunt introduși într-o viziune luciferică a Istoriei care urmărește, desigur, să surpe credința și să compromită măreția creației divine. Dar *Adam* nu poate privi „tragedia" drept o „comedie", cum îl sfătuise *Lucifer,* ci caută un răspuns pe măsura celor cunoscute de el: „Ce prețuiește viața fără luptă / fără iubire? / Înghețăm..." După ce a încălcat interdicția divină, Adam nesocotește și demonstrațiile istorice ale lui *Lucifer.* El are propriul său cuget, ce va fi consfințit de *Dumnezeu* pentru totdeauna, ca un destin.

Montările recente ale *Tragediei omului* (ca și cele anterioare de pe scenele de limbă maghiară din Cluj, Târgu Mureș, Oradea) se susțin pe teatralitatea de substanță a textului, determinată de proteismul unei istorii onirice. În „visul" dat de Lucifer, Adam este protagonistul unor schimbări și situații în Timp și dincolo de Timp, totodată judecătorul lor.

Spectacolul regizat de Arkosi Arpád la Sf. Gheorghe respectă cursivitatea poemului, îi verifică rezonanța ideatică și emoțională printr-o relație directă, stabilită de la început cu publicul. Confruntarea inițială dintre atotputernicul *Dumnezeu* – în veșmânt imaculat, luminos – și tânărul *Lucifer* – bust gol, musculos, pantaloni negri, fular roșu aprins – are loc în foaier, în mijlocul spectatorilor. Corul în alb, îngerașii figurați de copii dau o voită impresie „retro". Doi arhangheli vor însoți publicul în sală. La rampă, Adam și Eva stau sprijiniți spate-n spate, ca o singură ființă bisexuală. Lucifer îi va separa și tot el, cu trupul său, îi va suda altfel, într-o poziție erotică. Apoi, cu o bătaie de gong, va declanșa „visul": spectacolul unei Istorii sumbre ca un coșmar... Dar imaginea scenică nu va fi tratată oniric. O amplă distribuție asigură o interpretare foarte precisă, de la rolurile principale la cele episodice. Contează individualizarea exactă, concisă în dinamica fiecărui tablou. O individualizare ce va accentua *exit*- ul emoționant al personajelor din tabloul londonez și va fi pusă în evidență, prin contrast, de dansul tragicomic al făpturilor robotizate în falanster. Spectacolul are o anume solemnitate în semantica limpede a mișcărilor, în urcările și coborârile – uneori, insuficient tensionate – pe cele zece scări ce alcătuiesc decorul. O scenografie structurată geometric, care contrastează semnificativ cu sugestivitatea realistă a interpretării.

VIOLA Gábor în rolul lui *Adam*

Foto: Bartha Lásló

Printre semnele folosite intensiv, uşor descifrabile, trapa de la rampă (pe locul unde *Adam* şi *Eva* se aflaseră în Paradis) va indica scufundarea în moarte. Împrejurul ei, o plajă de nisip adună treptat rămăşiţe emblematice pentru fiecare tablou (vizibil şi în cealaltă montare, de la Tg. Mureş, nisipul se va scurge de sus, ca dintr-o clepsidră spartă).

Cu braţele larg desfăcute, *Adam* se va adresa publicului, ca într-o imagine antropocentrică, renascentistă, a eliberării şi a dorinţei de cunoaştere atotcuprinzătoare. Tot davincian ar fi şi zâmbetul misterios (giocondic!) cu care *Lucifer* îşi însoţeşte gestul ameninţător, dacă nu-i de subliniere a unor cuvinte ce rămân nerostite... În finalul spectacolului se repetă – până la un punct, cu diferenţe elocvente – începutul. Dar de astă dată nu va mai fi vis.

La Tg. Mureş, regizoarea Anca Bradu n-a pornit nici de la imaginarul paradisiac, nici de la visul Istoriei, provocat de *Lucifer*. În deschidere, spectacolul propune, ca un moto, imaginile Revoluţiei franceze: nobilii cad seceraţi ca nişte păpuşi răsturnate, un *Lucifer* cu rubaşcă şi pistol (venind parcă din altă revoluţie) se desprinde din mulţime, remarcabil ca şi femeia cu un cap în mână... În prefaţa traducerii sale, Octavian Goga vorbea şi el despre Revoluţia franceză „adevărat cataclism primenind până în temelii rosturile omenirii". Ceea ce urmează pe scenă păstrează acest înţeles. Pentru viziunea şi ideile sale, regizoarea consideră poemul o operă de „spirit iluminist", consecinţă a „celei mai violente zguduiri seismice a continentului", cum numea Goga revoluţia. Nu întâmplător, Dumnezeu pare un învăţat cu perucă din secolul XVIII. Tablourile introductive, din Paradis, au ajuns, pe scenă, momentele unei reprezentaţii date de *Omul cu marionete*. Paradigma marionetei funcţionează pe parcursul spectacolului pentru a semnala, teatral şi esenţializat, o acută devitalizare. Şi nobilii executaţi de Revoluţie şi degeraţii din ţinutul de gheaţă cad ca nişte fantoşe. De fapt, misiunea *Omului cu marionete* se încheie o dată cu tabloul londonez: cei sortiţi morţii nu coboară în trapă (ca la Sf. Gheorghe), ci vor intra, ca nişte păpuşi, într-o „ladă secuiască".

Regizoarea nu menţine intactă cronologia piesei, nici nu se rezumă la concluziile ei. Introduce propriile „intermezzo"-uri cu citate din Noica şi Cioran, care-i modifică perspectiva, apropiind-o de una a secolului nostru. De altfel, referinţele peste timp sunt numeroase. Alternanţă de static meditativ şi dinamism exploziv, spectacolul se vrea un examen percutant, de o luciditate tăioasă. Situaţiile istorice şi aluziile anacronice se interferează, spre judecarea unui mod de a fi, mereu respins şi regăsit în alte momente de declin şi derivă. Aici se arată funcţia „călătoriei" prin Timp, cu zeci de tineri şi tinere, Adami şi Eve, într-o perpetuă căutare a sensului existenţei lor. De o deosebită importanţă va fi deci expresivitatea grupului, a „corului" care amplifică fizic, gestic, dialogul sau monoloagele personajelor principale. S-a optat pentru o esenţializare cvasicoregrafică, un comportament generalizat, multiplicat, având coeziunea semnificaţiei. Actorii trebuie să treacă nu numai o probă de expresivitate omogenă, dar şi de vibraţie intelectuală. Pentru că interpretarea stilizată este dominată de gândul vorbit, de cuvântul gândit.

Finalul spectacolului prezintă un *Adam* atras de sinucidere, „pe culmile disperării". Ajuns acolo, conştient de zădărnicia dorinţelor, va alege, totuşi, lupta, eforturile fără speranţă (ca „omul absurd" al lui Camus) şi va respinge „nebunia oricărei adoraţii".

Încercând o comparaţie, să adăugăm, în concluzie că, pe când la Sf. Gheorghe privirea regizorală urmărea tragedia umană ca *fenomen*, la Tg. Mureş, ea se concentrează asupra *esenţei*...

Teatrul „Tamasi Aron" – Sfântu Gheorghe. Tragedia omului **de Imre Madách. Regia artistică: Arkosi Arpád. Decoruri: Merétei Tamas. Costume: Bozoki Mara. Coregrafia: Könczei Arpád. Cu: Mátray László, Ferenczi Gyöngyi, Pálffy Tibor, Bocsardi Magor, B. Piroska Klara, Botka László, Bartha Boróka, Benö Kinga, D. Albu Annamaria, Darvas László, Debrecki Kálman, Dioszefi Atilla, Dósa Attila, Fazakas Misi, Gazda Zoltán, Jártó Kocsis Emöke, Kömives Mihaly, Kelemen Klara, Krizsovanszky Szidonia, László Károly, Marton Lóránd, Molnar Gizella, Nagy Kopeczky Kalman, Nagy Jozsef, Nagy Alfred, Nemes Levente, Peter Hilda, Sebestyen Melinda, Szabo Tibor, Szilágyi Otto, Veres László. Data premierei: 19 octombrie 2001.**

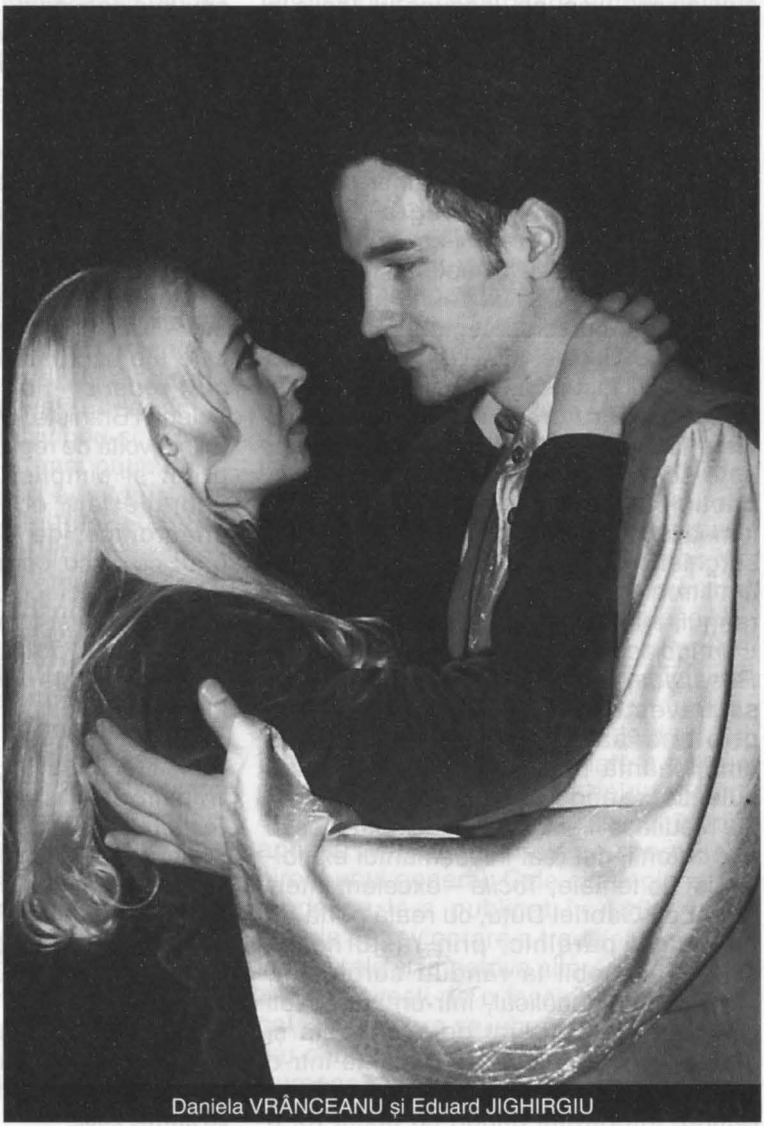
Teatrul Naţional, Compania „Tompa Miklós", Tg. Mureş. Tragedia omului **de Imre Madách. Regia artistică: Anca Bradu. Scenografia: Lia-Maria Vasilescu. Muzica: Iosif Herţea. Coregrafia: Mălina Andrei. Cu: Keresztes Sandor, Viola Gabor, Marton Gyöngyi, Szelyes Ferenc, B. Fülöp Erzsébet, Darabont Mikold, Domokos László, Fazakas Julia, Fülöp Beata, Henn János, Katona László, Kézdi Imola, Makra Lajos, László Csaba, Tompa Klara, Zayzon Zsol, Baricz Imre, Barta Zsuzsanne, Gal Gyula, Incze Tamara, Kicsid Gizella, Kiss Attila, Kocsis Gyula, Kolcsar Jozsef, Marton Eszter Naomi, Szász Kriszta, Ujhely Kinga, Veress Albert, Zsigmond Eva-Beáta. Data premierei: 13 noiembrie 2001.**

Constantin PARASCHIVESCU

Pădurea magică

După ce și-a dat examenul de diplomă anul trecut cu *Visul unei nopți de vară* la Bacău, tânărul regizor Răzvan Dincă revine și montează, în această stagiune, tot o comedie de Shakespeare, *Cum vă place*. E a cincea montare shakespeareană pe scena acestui teatru, unde, în afară de *Othello* (1969–1970), s-au prezentat numai comedii – *A douăsprezecea noapte* (1963–1964, regia Vlad Mugur), *Mult zgomot pentru nimic* (1973–1974), tot *Cum vă place* (1978–1979, regia Cristian Pepino) și *Visul* pomenit (2000–2001). Familiarizându-se cu colectivul și reușind să valorifice resursele latente ale interpreților în două montări moderne, regizorul își propune să continue colaborarea tot cu o piesă de Shakespeare, gând profitabil pentru ambele părți.

Spectacolul începe într-o ambianță marcat actuală, în lumea rece și impersonală a afaceriștilor corupți, unde bântuie tirania banului și sentimentele pier. Panouri de celuloid domină spațiul incolor și irespirabil, personajele, în costume moderne, schimbă replici amenințătoare într-o agitație continuă, rele prevestiri se anunță. Are loc o bătaie scurtă și crudă, la torsul gol, ca-n filme, și-n realitatea care le întrece – corespondent degradat al duelurilor de altădată – și-n



Daniela VRÂNCEANU și Eduard JIGHIRGIU

această lume brutală un singur hohot de râs, nesperat și parcă imposibil, stârnit de travestiul parodic al lui *Tocilă,* în fustă și ciorapi de damă pe care și-i întinde cu sfidătoare voluptate pe picior. Primul semn al unei contestări lucide și ferme a acestei lumi bolnave care anihilează identitățile. Al mascaradei din cetatea invidiei și a urii, la urma urmei, pentru că travestiul e la rândul lui o mascaradă, o îndoită semnificație, fizică și spirituală (Jan Kott).

„Sublim nebun! / Tărcatul tău veșmânt întors pe dos / E singurul veșmânt cuviincios", îi spune *Jacques* lui *Tocilă* în pădurea Ardenilor, apoi. Pădure de vis pentru personajele piesei, care găsesc aici libertatea simplă a naturii, de feerică spectaculozitate pentru noi prin lucirea aproape fantastică a unor becuri suspendate, pe fundalul vișinei putrede al unor draperii (scenografia: Cris Ciobanu). În mijloc, un simbol magic, arborele vieții (sau al sufletului, cum îl numea cineva), cu un triunghi de care sunt agățate diverse semne cabalistice. Lumea de vis e și lumea magiei și cred că atât ar fi fost de ajuns pentru sugestie, fără cele patru dreptunghiuri plasate ca niște tăvi paralele pe care ninge, plouă, bate soarele și ruginesc frunzele, ca în anotimpuri, complicând jocul. Aici, în lumea libertății, își găsesc refugiul ducele surghiunit și credincioșii săi, în preajma unui tron de purpură care le semnalează rangul, aici țăcăne la o mașină de scris *Orlando* declarațiile lui de dragoste pentru *Rosalinda,* aici se refugiază iubita care se travestește în bărbat, însoțită de prietena sa *Celia.* Aici se înfiripă emoționantă poezia, prinde duh hazul autentic, se aud nuanțele cele mai limpezi ale meditației filosofice adânci. Strălucesc aici bufonii, cel real în veșmântul exhibiționist de femeie, *Tocilă* – excelent interpretat de Gabriel Duțu, cu reală poftă de joc –, cel părelnic, prin răsturnarea situațiilor, nobil la rându-i surghiunit, *Jacques* Melancolicul, într-un impecabil costum negru, apărat de o umbrelă și când plouă și când nu, și de lume într-o ciudată colivie de funii, ca o cușcă – Viorel Baltag. Interpretul atinge cu acest rol o culme a carierei sale prin elocință, joc concentrat, discernământ al nuanțelor, aerul grav și tulburător cu care-și exprimă gândurile, paradoxurile, aplaudat la scenă deschisă. Pe fața lui senină, de copil mare, flutură un surâs trist, glasul are rezonanțe blânde de durere.

În pădure prind treptat contur și portretele îndrăgostiților, expediate până aici, *Rosalinda* și *Orlando,* tinerii Daniela Vrânceanu și Eduard Jighirgiu reliefând mai clar însușiri de lirism și umor inspirat, cu veselă fantezie, mai cu seamă ea, savuros secundată de Florina Găzdaru – *Celia.* O ciobăniță, *Phebe,* și o tânără țărăncuță, *Audrey,* își găsesc corespondentul temperamental în jocul natural al Firuței Apetrei și Elizei Noemi Judeu, păstorul *Silvius,* înflăcărat de iubire, greoi la minte și la trup, e întruchipat de Ștefan Ionescu într-o notă marcat parodică. Se schițează mai pronunțat și il figurile suitei surghiunite, distincția *Ducelui* – Florin Crăciunescu, ținuta de noblețe a lui *Amiens* – Nicolae Roșioru, spre deosebire de cele ale uzurpatorului, fugare, începând cu *Frederic* – Ion Goranda, *Charles* – Valentin Branișteș, *Oliver* – Adrian Găzdaru. E linia voită de regizor, pentru contrast, dar pripit și simplist rezolvată, ca într-o figurație fără ecou. Mai sunt accente anacronice, de ordin sonor, de pildă (muzica disco, corul robilor din *Nabucco),* dar cum spectacolul crește spre o poezie emoționantă și o magie a spiritului, viu și cu o reală poftă de joc, proiectele ambițioase ale lui Răzvan Dincă sunt îndreptățite.

Teatrul BACOVIA, Bacău: Cum vă place **de William Shakespeare. Traducerea: Virgil Teodorescu. Regia artistică: Răzvan Dincă. Scenografia: Cris Ciobanu. Muzica: Ciprian Manta. Distribuția: Florin Crăciunescu, Ion Goranda, Nicolae Roșioru, Viorel Baltag, Stelian Preda, Valentin Branișteș, Adrian Găzdaru, Marian Puiu Gheorghiu, Eduard Jighirgiu, Gheorghe Doroftei, Gabriel Duțu, Eugen Ionescu, Ștefan Ionescu, Augustin Mihăilă, Daniela Vrânceanu, Florina Găzdaru, Firuța Apetrei, Eliza Noemi Judeu. Premiera: 28 aprilie 2002.**

Dincolo de orizont

Domnul Alexander Hausvater, remarcat prin spectacolele realizate la noi de doisprezece ani, e imprevizibil. În opțiuni și modalități stilistice. Deși câteva dominante se pot regăsi în montările sale – dinamism, ritm viguros, sinteze vizuale și sonorități ample, de fortissimo, poezie și dramatism –, e totuși greu a le însuma într-o trăsătură stilistică proprie. Cum s-ar putea acorda frumusețea șocantă din *Au pus cătușe florilor* de Dario Fo cu strigătul nonconformismului din *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, farmecul straniu al ritualurilor din *Teibele* de Bashevis Singer cu candoarea grotescă din *Livada de vișini* de Cehov sau parodia ingenioasă din *Dragostea lui Don Perimplin* de Lope de Vega? Sunt atât de diferite încât nu definesc un stil, ci mai degrabă o certă vocație de a transpune în stiluri diferite subiecte dramatice de viață cu un limbaj original care-l definește cu dominantele de mai sus. Dacă stilul e omul, omul-regizor e plin de viață, energic și dur, operativ și febril, biciuindu-și actorii în repetiții istovitoare de mai puțin de o lună și bucurându-se de admirația lor, cărora – culmea! – le place asta. Spectacolele sale nu sunt indiferente, banale, te provoacă și te entuziasmează în același timp. Chiar când poți să ai rezerve față de o supralicitare de mijloace *(Don Perimplin)* sau de un Cehov lansat cu un bubuit de decibeli care alungă – indiferent de motivație – îngerul ce trece prin aerul unei piese *(Livada de vișini)*. În ce privește opțiunile, e ca raza unui far ce se rotește în toate zonele universului, de la bătrânul continent în extremul orient, cu zeci de voci disperate sau îndrăgostite, cu zeci de culori tari și ademenitoare. Și o nestinsă curiozitate. „Când eram copil în România – spune domnul Hausvater – mergeam cu părinții la mare; eu fugeam de la mal spre apă și spuneam mamei și tatălui meu că plec în Japonia, care era cealaltă parte a orizontului". Acum s-a aventurat dincolo de orizont, montând la Iași *Cinci povești Nô de dragoste* ale scriitorului japonez Yukio Mishima. A doua piesă japoneză din stagiune, după *Amanții însângerați* de Chikamatsu Monzaemon, montată de Alexandru Tocilescu la T.N. București, amândouă de o excelentă realizare.

Știm puține despre Nô și mai puțin avem percepția acestui tip de teatru specific japonez. Unul dintre autorii celebri care l-au fondat spunea că „materia noastră primă este spiritul". Un spectacol Nô cuprindea cam cinci–șase piese scurte, pe teme religioase și tradiționale, lipsite de suflul dramatic al unui conflict care caracterizează literatura noastră și occidentală, elementul emoțional fiind cuprins în narațiune. Personaje puține, cor, detalii de sugestii vizuale în mimică și gest, acompaniament muzical la flaut și tobe, dans final. Un teatru de o simbolistică specială, care nu exprimă ideea, „ci ea se desprinde din imaginația publicului" (Vito Pandolfi), ca arabescurile ideogramelor lor. Frumusețea poetică a limbajului, complexitatea figurată stilistic. „Prin puterea sa de a stiliza lumea, arta japoneză rămâne cel mai intelectual, dacă nu și cel mai filosofic dintre limbajele noastre figurate" (Elie Faure). S-au scris de-a lungul secolelor mai multe piese Nô, dar cel ce a reușit să le dea o autentică expresie modernă a fost Yukio Mishima (1925–1970), autor prolific de romane, nuvele și teatru, nominalizat de două ori la Premiul Nobel, a cărui viață a fost un paradox de tensiuni între spirit și trup, creație și lume, sfârșită deliberat în plin apogeu al afirmării printr-un *seppuku* în biroul unui general. Cele cinci piese Nô moderne le-a publicat în 1950, ca o reacție de revigorare a tradiției în spiritul vremii sale și împotriva alterării europenizante. Povești de o fascinație bizară, în care tinerii care se iubesc „urcă la stele", dar când bărbatul îi spune unei fete că e frumoasă, moare *(Domnișoara Sotoba Komachi);* un bătrân îndrăgostit de o

tânără doamnă, căreia îi scrie scrisori zadarnice, dar convins că „dragostea e ceva care strălucește asupra celui pe care îl iubești" *(Toba din Damasc);* perna care face să-ți trăiești visele dacă te culci pe ea *(Perna din Kantan)* și spitalul care „nu-și asumă nici o responsabilitate pentru visele pacienților", de obicei determinate de complexe sexuale *(Doamna Aoi);* în fine, alienarea produsă de o lungă așteptare a iubitului, pe care nu-l mai recunoaște când vine *(Domnișoara Hanako).* Miniaturi literare, cu frumusețI ascunse sau sugerate (în Femeia bătrână din prima piesă e încă vie frumusețea tinerei de 19 ani), o deosebită sensibilitate la natură (un apus frumos, porumbei care zboară în cerc, pădurile verzi zi și noapte care foșnesc în vânt, vântul care geme cu spasme peste suprafața apei, amurgul care vine întotdeauna la floarea lunii etc.). Acțiuni concentrate în tensiuni interioare, de o puternică expresivitate, cu răsturnări neașteptate în final, de ambiguitate complexă și tâlc indefinibil. Bătrânul îndrăgostit a trăit ca o fantomă și îi apare acum tinerei doamne, care-l caută după ce s-a sinucis, ca o reală fantomă pe care nimeni n-o mai poate dezamăgi; unui domn îi apare fantoma fostei iubite care încearcă să-l seducă cu vraja trecutului lângă patul de spital pe care zace soția, o sună acasă, vorbește cu ea reală, dar plăsmuirea revine pentru că și-a uitat mănușile și el i le dă și dispare. Realitatea și iluzoriul se îmbină într-un flux continuu și ingenios, firesc, sporind originalitatea teatrală și, evident, interesul pentru aceste arabescuri artistice.

Domnul Hausvater atacă energic zona vizată de dincolo de orizont, cu un răpăit furtunos de tobe, minute în șir, executat de interpreți, „adepții lui Mishima". Apoi, Mishima însuși (Nicolae Ionescu) împreună cu asistentul lui (Marius Năstrușnicu) încep relatarea poveștilor, cu tonul amplu, grav, dând cuvintelor rezonanță meditativă chiar când e vorba de o banală precizare de spațiu și loc („un colț de parc", „o stradă între blocuri" etc.). Pentru că există și *sufletul spațiilor* (o cameră mucegăită, dar sinceră, care inspiră încredere și o cameră modernă care înșală). Și poveștile se derulează, asistate de adepți, de însuși Mishima și însoțitorul său, cu reacții admirative sau ironice, de distanțare sau participare, pe un fundal roșu cu două deschideri în părți, uși spre viermuiala lumii, câteva obiecte de recuzită care sugerează un parc, o grădină sau interioare senine, mohorâte, o barcă pe lac (admirabil decorul Axentiei Marfa) și o diversitate de costume bogat colorate, poate cam strident uneori (Alina Dincă Pușcașu). Talentații interpreți ieșeni se lansează cu entuziasm și voluptate parcă în aventura sufletelor de la soare răsare, îndrăgostite, dezamăgite, rănite, dar niciodată înfrânte de-adevăratelea chiar când mor. Niciodată ridicole. „Oamenii de care se râde nu putrezesc", spune bătrânul îndrăgostit *Iwakichi* din a doua piesă (Emil Coșeru). O femeie-vioară le acompaniază evoluția, cu mimică și sunete de comentator avizat (Antonela Cornici), un Charlot apare la un moment dat, cu mersul dezarticulat al celui ce calcă pe un tărâm instabil, de râsu-plânsu, ca viața (Doru Aftanasiu). Frumusețea care torturează e expresiv întruchipată de Doina Deleanu, Ada Gârțoman Suhar e proprietara expertă a unei case de modă și doctor celebru în „aere", Tatiana Ionesi o pictoriță rece și insidioasă. Se disting și interpretările lui Constantin Pușcașu, Vitalie Bichir, Anne Marie Chertic, Irina Răduțu, Petronela Grigorescu. De ce, oare, stăruie în memoria afectivă primele două povești, aparent mai simple? Numai prin concizia lor? Categoric nu, ci pentru nostalgia duioasă și farmecul straniu al interpretării celor două personaje principale, bătrâne, dar iradiind o intensă lumină tinerească și seducție vitală, de către Mihaela Arsenescu Werner și Emil Coșeru. În ochii lor, în jocul lor licărește un poem de eternitate pentru fragilitatea și relativitatea lumii.

Ca și în spectacolul domnului Hausvater, cu inegalități și exagerări pe ici, pe colo, dar străbătut de o suflare proaspătă cu seducătoare arome. Estetice.

Oana BORŞ

O alegere neinspirată

Sunt voci care reclama faptul că dramaturgia românească şi, mai ales, cea contemporană este marginalizată. Sunt voci care spun că regizorii nu sunt preocupaţi de acestă zonă, că directorii sau cei ce au în grijă repertoriul unui teatru fac prea puţin ca să-i convingă.

Sunt însă şi cazuri care demonstrează că, pe undeva lucrurile se mişcă, că există iniţiative, se depun eforturi. De exemplu, proiectul „Dramaturgi contemporani de astăzi" al Teatrului Naţional din Iaşi care, evident acordă o şansă piesei româneşti. Cum se face selecţia acestora, după ce criterii, nu putem însă şti. Căci, dacă luăm drept reper *Funia sau comedia supunerii* ne putem pune serioase semne de întrebare, textul lui Viorel Savin, prezentat în premieră absolută, fiind unul care cu siguranţă ar mai fi putut aştepta la rând.

În ciuda construcţiei dramatice corecte şi coerente, piesa suferă prin supralicitare. Se doreşte a fi o parabolă despre lipsa de evoluţie a naturii umane în mersul istoriei, despre *teamă* ca una dintre legile ce guvernează firea omenească. Întotdeauna, puterea va supune, întotdeauna există eroi, care peste noapte pot să devină modele de ceară, întotdeauna există nedreptăţiţi. Autorul alege pentru susţinerea demonstraţiei sale momentul revoluţiei din 1989. Textul nu dă însă adâncime parabolei rămânând undeva la un nivel al derizoriului. Astfel că impresia generală este aceea a unei haine prea strâmte pentru un corp bine clădit.

Nici propunerea regizorului Ovidiu Lazăr nu dă dimensiune textului. Mergând pe latura mistică a suferinţei ca metaforă conţinută, nu reuşeşte să realizeze o construcţie care să dea miez viziunii sale, dialogul dintre personaje fiind unul lipsit de consistenţă.

Este de remarcat, însă, prezenţa lui Florin Mircea în rolul *Tatălui,* actorul având ştiinţa în a-şi îmbrăca personajul cu o autentică haină a durerii, înfrângerii şi resemnării.

Teatrul Naţional din Iaşi – Funia sau comedia supunerii **de Viorel Savin. Regia: Ovidiu Lazăr. Scenografia: Nicolae Mihăilă. Distribuţia: Florin Mircea, Puşa Darie, Călin Chirilă, Daniel Busuioc, Cătălin Tudor Manea, Valentin Danifeld.**

Ştefan OPREA

Musicalul – o raritate

Premieră la Teatrul „Luceafărul": **Noaptea asta nu câştigă nimeni** – *musical,* după cea mai recentă piesă a dramaturgului M.R. Iacoban *(Biroul Informaţii eterne).* Fiind la a treia montare într-un timp foarte scurt (după cele de la Teatrul din Botoşani şi de la Teatrul Naţional din Bucureşti), lucrarea îşi demonstrează nu numai actualitatea, ci şi valenţele artistice cu care vine în întâmpinarea orizontului de aşteptare al oamenilor scenei şi al publicului. Actualitatea e prezentă de la prima la ultima replică; ni se înfăţişează un tablou de viaţă concentrat într-o picătură, adică într-un destin uman caracteristic, exponenţial: viaţa unei femei – om obişnuit, mică funcţionară într-o gară, la

biroul de informații – circumscrise peisajului complex și pestriț al lumii, suportând mărunțele agresiuni cotidiene (de fapt, nocturne), încercând să-și păstreze identitatea și trăindu-și micile drame individuale, pe cât de comune pe atât de specifice societății prezente. Comentariul autorului asupra realităților contemporane – cu inflexiuni satirice subliniate – se concretizează în intermediile cantant-dansante, în care sunt îmbinate observația amănunțită a faptului de viață curentă cu liniile principale ale contextului social-politic general; se fac trimiteri ironice la integrarea europeană, la NATO, la progresul sublim... dar inexistent etc. Publicul prizează amuzat aceste pilule amare.

Spectacolul realizat de regizorul Constantin Brehnescu e un *musical* foarte bine articulat, unitar ca dinamică și ton, în care muzica și dansul se împletesc cu secvențele de proză fără a altera reflexele dramatice ale acestora, ci, dimpotrivă, reliefându-le și creând în jurul lor o atmosferă – numai aparent paradoxală – veselă și apăsătoare în același timp. Pe un peron de gară – univers generos sub raport dramatic, în care se interferează destine de o maximă diversitate și pregnanță, pe cât de anonime pe atât de caracteristice – se realizează o comunicare, o interdeterminare în plan general uman, încât spectatorul se simte implicat în această felie de viață pe care o cunoaște bine din experiențele-i de fiecare zi. În acest univers animat de călători anonimi, de aurolaci, de rromi gălăgioși, de patroni plini de bani,de bodyguarzi și polițiști corupți, de îndrăgostiți ocazionali, funcționara de la biroul de informații încearcă să-și păstreze echilibrul, normalitatea în pofida avalanșei gălăgioase și agasante ce se revarsă asupra ei din partea acestei lumi agitate și derutate, care pare a-și căuta un punct de sprijin, un reper ordonator în ceea ce mica funcționară le-ar putea oferi: o informație exactă despre mersul trenurilor; ea însă nu le poate oferi acest punct de sprijin, căci nici măcar trenurile (aceste simboluri ale călătoriei spre o certitudine) nu mai circulă după regulile știute.

În rolul funcționarei *Lena* – femeia cu ochi frumoși și cu probleme personale cât cuprinde – actrița Mihaela Arsenescu Werner (de la Teatrul Național) distilează cu rafinament drama individuală, obținând esența unui caracter puternic, care, deși se clatină uneori sub presiunea degringoladei contextului uman în care se află implicată, izbutește să-și păstreze nealterată personalitatea. Actrița are farmec și siguranță în demersul scenic, alternează momentele de disperare cu altele de bună dispoziție (chiar dacă trucată), realizând un profil credibil și agreabil. În dublură, Liana Mavriș-Vârlan evoluează mai ales pe latura gravă a situațiilor, propunerea ei fiind la fel de valabilă.

Personaje precis conturate, viabile, cu loc distinct în partea de proză a spectacolului, interpretează Viorel Vârlan, Liviu Smântânică, Ionela Arvinte, Tani Paraschiv, Paul Sobolevski, Adrian Zavloschi, Toma Hogea, Emanuel Florentin, Doina Iarcuczewicz.

Excelent evoluează ansamblul interpreților care asigură partea cantant-dansantă a spectacolului: Ion Agachi, Simona Agachi, Cristina Anca Ciubotaru, Gabriel Lazăr, Gabriela Andrei, Iulia Deloiu-Trif, Carmen Vârgă ș.a. – aproape întreg colectivul artistic al teatrului fiind prezent în scenă; o notă bună pentru toți acești actori care știu să cânte, să danseze, să joace teatrul de proză, să contureze personaje complexe în toate formele de expresie scenică.

Muzica acestui spectacol – bine aleasă, antrenantă, adecvată situațiilor – e semnată de Radu Ștefan, iar coregrafia – dinamică și pitorească, ingenios structurată în jurul ideilor tematice – aparține Ligiei Cosoi.

Foarte bine primit de publicul de premieră, spectacolul – o raritate la noi în această manieră a musicalului – e destinat tuturor vârstelor, dar mai ales tineretului.

Teatrul „Luceafărul" Iași: Noaptea asta nu câștigă nimeni **de Mircea Radu Iacoban. Regia: Constantin Brehnescu. Muzica: Radu Ștefan. Coregrafia: Ligia Cosoi. Data premierei: 17 mai 2002.**

Marina CONSTANTINESCU

Veșnicul Păcală și păcălelile lui

Mă întreb dacă poveștile cu *Păcală* pot fi citite pe calculator. Dacă nu-și pierd cumva farmecul pildelor, snoavelor, dacă spiritul ludic nu se estompează cumva, ca și ironia, ca și râsul care face să salte cămașa pe tine. Contactul cu *Păcală,* la orice vârstă, trebuie să fie direct, epidermic, cum se spune. La orice vârstă întâlnirea cu o punere în scenă care îl are ca protagonist te face să râzi cu gura până la urechi. Desigur, dacă măsura, înțelepciunea, priceperea și bunul gust nu-i lipsesc temerarului regizor. Nu de mult a avut loc, la Teatrul Țăndărică (sala Lahovari), premiera cu **Păcală**. O echipă deja sudată, deja celebră de realizatori, cu o dăruire formidabilă față de păpuși, marionete și cei mici, o echipă care îl are la pupitru pe maestrul Cristian Pepino – promotor, gânditor, inovator – reușește să aducă încă o dată în fața spectatorilor, cu mijloacele lor de expresie, o lume cu tâlc și să o facă pe înțelesul tuturor. Mici, mari și bunici. Treptele de receptare funcționează cel mai evident, poate, în sala teatrului de păpuși. Preferințele fiecăruia se manifestă plenar, când îi place și când i se năzare. Negațiile, comentariile și cârcotelile se consumă tot ad-hoc. De multe ori, vârstele celor din sală marchează, și ele, impactul diferit la text, poantă și imagine la spectaculosul luminilor, umbrelor, al chipului, vocilor și ghidușiilor. Se creează, iute, favoritisme și preferințe declarate public. (Copilul meu, de pildă, s-a amorezat de vaca din spectacol și care, până la urmă – imaginar, slavă Domnului! – am transportat-o acasă. Unde o creștem până în zilele noastre, cu mare grijă și tandrețe). Poate că în acest spectacol *clou*-ul este scenariul lui Cristian Pepino în care s-a dozat cu rigoare, fantezii și umor raportul între poantă, morală și *story*-ul propriu-zis. Felul în care copiii iau cunoștință și intră în contact cu unul dintre registrele importante ale formării lor este definitoriu și important pentru totdeauna. Sunt sigură că mulți dintre cei care au văzut **Păcală** în regia lui Ioan Brancu, atunci când vor învăța să citească, vor savura pățaniile și păcălelile eroului, modul în care el amendează răutatea și prostia omenească. Deși netotul este considerat, mereu, chiar el. Inocența până la urmă este pedepsită de cei din jur. Foarte interesantă în spectacol, cu joc de volume, proporții și perspective este alternarea personajelor interpretate de actori în carne și oase cu dublul lor – păpușă, mânuită cu iscusință. Un *Păcală* mare și unul mic, un preot burtos la dimensiunile lui, unul mic, la fel de antipatic. Interesant cum dialogul acesta pe voci diferite antrenează imagini diferite care – reale sau de „poveste-n poveste" – păstrează dimensiunile șarjei și grotescului. Uite, și-acu, când scriu, îmi sar picioarele încolo și încoace și-mi vine să joc ca cei de pe scenă la auzul lăutarilor. Mergeți degrabă să-i vedeți și faceți cumva să nu fiți păcăliți.

Teatrul „Țăndărică" – Păcală. **Scenariul: Cristian Pepino. Regia: Ioan Brancu. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Dan Bălan. Distribuția: Mihai Dumitrescu, Gabriel Apostol, Decebal Marin, Daria Gănescu, Alina Bugnar, Isabela Hușanu, Valeria Simeon. Data premierei: 14 mai 2002.**

Antoaneta IORDACHE

Ce mai pune la cale Merlin? ...

Ultima premieră a... păpuşilor din Timişoara, **Hänsel şi Gretel,** este o reluare, dar nu una tocmai obişnuită. Reluări vor mai fi în stagiune, fiindcă un succes, o poveste frumoasă cu păpuşi au public ani buni. În haine noi, se ridică pe afişul curent al lui *Merlin* mai vechile sale „vrăjitorii" aplaudate: *Capra cu trei iezi, Punguţa cu doi bani, Un pedagog de şcoală nouă*... De ce nu? Cu aceste spectacole, dar şi cu titluri abia introduse în repertoriu se vor întâlni nu numai copiii oraşului de reşedinţă, ci şi cei din judeţul Timiş, din zonele limitrofe, până spre Alba Iulia. Pare foarte la îndemână; pe teren, lucrurile sunt, câteodată, *accidentate de... concurenţă*. Speranţa lui *Merlin* e să atingă toate punctele geografice din periplul pe care şi l-a propus, să revină din turnee la sediu cu energia împrospătată şi cu chef de lucru pentru planuri mai noi şi mai mari. De exemplu, are de pus la cale următoarele: un spectacol special dedicat copiilor instituţionalizaţi – *Iepuraşul încălţat* (scenariul şi regia Ileana Stana), un proiect împreună cu poliţia rutieră – *Circul pe stradă,* câteva montări de-adevăratelea pretenţioase, pe texte de Caragiale (schiţe şi probabil piesele *O noapte furtunoasă* şi *Conu' Leonida faţă cu reacţiunea).* Pare ambiţios, dar acestea sunt „vrăjitoriile" anunţate. Mai sunt în proiect: *Aventurile Căpitanului Val-Vârtej* şi *Albă ca Zăpada*.

La premieră, *Hänsel şi Gretel* s-a jucat în limba română. E în lucru şi o variantă în limba germană. O reprezentaţie profesională, în toate compartimentele, poate cu unele scăderi, observabile, însă nu supărătoare. O reluare motivată, pe lângă valenţele ei scenice şi de dramatizare, de cuviinţa trupei de păpuşari din Timişoara faţă de predecesori. Numele lor e menţinut pe afiş, desigur prin decizia directorului teatrului – Horia Ionescu. Cine să-l fi determinat la acest gest, dacă nu *Merlin,* care ştie că principala calitate a păpuşii de teatru e memoria senină? Altfel nici nu ne-ar putea spune – păpuşile – poveştile lor cuminţi.

Teatrul pentru copii şi tineret MERLIN, Timişoara – Hänsel şi Gretel, **dramatizare de Gheorghe Stana, după Fraţii Grimm. Regia: Gheorghe Stana. Scenografia: Grigore Gordus. Muzica: Camil Georgescu. Cu: Doru Maniu, Mariana Ivaşcu, Irina Magheţ, Radu Popescu, Maria Kristofoletti, Simona Nan, Luana Uncruţiu. Voci: Angelica Panfilie, Ileana Stana, Eva Labadi. Premiera: 21 aprilie 2002.**

Tragicomedie politică semnată Gârbea, la Târgovişte...

Cu excepţia scenografiei (care livrează prim-planului scenic un element de decor deconcertant), recenta premieră, **Cine l-a ucis... pe Marx?,** a foarte tânărului teatru din Târgovişte e chiar o plăcută surpriză. Textul lui Horia Gârbea „rătăceşte" inteligent şi hazos între poncife contemporane şi citate clasice măreţe (Caragiale, Shakespeare etc.), pentru a „croi", în decupajul temporal aparent medieval al piesei, o confruntare comică vie între actualitatea imediată şi, parcă, veşnicul derapaj în ridicol, în ticăloşii de calibru individual sau social, al personajelor. Mecanismul de deconspirare vizează aici, în principal, tiparele accesului la putere, ca şi repetabila distanţă dintre conducători şi conduşi: acelaşi „vodă", dar cu alt chip, vine încontinuu la putere prin uzurpare, aceeaşi „prostime" plăteşte costurile amăgirii, o neidentificabilă de către *politici* lume. Sensul subtextual nu poate fi calificat decât drept unul de profundă tristeţe, dar asta la ora meditaţiei asupra piesei, pentru că Patentul Comic Gârbea „lucrează" cu

dialoguri şi replici *(întoarse!)* de tot râsul... Fără sublinieri arţăgoase, cu o regie mai degrabă ascunsă în text şi în interpreţi, vine în favoarea acestei comedii politice amare Lucian Sabados. Ce n-ar fi fost de crezut, de „acasă", priveşte calitatea interpretării actoriceşti, unitară (evident, şi prin coordonare regizorală). Sunt în roluri, alături de I.R. Burlan (actor cu experienţă scenică în plină dezvoltare, la Ploieşti), nume mai puţin „rulate", *absolvenţi de Târgovişte,* cu alte cuvinte, sau formaţi de Institutul de Artă din Chişinău (sau de o Şcoală Populară de Artă). Interpretările lor au tonus comic susţinut şi contur clar.

La Târgovişte a funcţionat, între '91 şi '96, Academia de Artă Teatrală „Thalia". Intră în contul profesorilor acelei şcoli de teatru un procent consemnabil de aplauze la recenta premieră. Teatrul din Târgovişte a optat pentru textul lui Gârbea, pesemne, duminica. Deşi abia înfiinţat, teatrul mai are în repertoriu: Cervantes şi Unamuno, Caragiale, Doru Moţoc, Vitalie Ursu şi Valentin Turculeţ... Asta înseamnă alte patru premiere în timp scurt, înseamnă un afiş cam eclectic, dar poate că spectacolele învinge teoria prin teatralitate, cum se întâmplă şi în cazul de faţă. Pe o scenă lipsită de dotările obişnuite, Târgovişteа îşi joacă şansa de a fi observată de viaţa teatrală...

Teatrul „Tony Bulandra" – Târgovişte: Cine l-a ucis... pe Marx? **de Horia Gârbea. Regia: Lucian Sabados. Cu: Ion Radu Burlan (de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti, Cătălin Aldea, Rodica Bistriceanu, Vali Pena, George Buică. Data premierei: 17 mai 2002.**

O montare jubiliară

1. Ar putea fi „furtunoasă", dar între coperte de carte, „Noaptea..." aceasta recentă, arădeană şi jubiliară. Sub „ceea ce se vede" în scenă, sub binaua cu un singur cat a reprezentaţiei fulgurează un raft de bibliotecă, aşa mi s-a părut. O tentaţie a regizorului *profesional şi citit,* care e, desigur, *Ion Mircioagă,* de a-şi arcui proiectul deasupra trupei (ale cărei valenţe şi limite le cunoaşte bine), arc riscant. Cred că o preocupare intensă va fi fost şi aceea de a evita (surclasa, poate?!...) culoarul „tradiţional" de lectură spectaculară asupra piesei. Nu e clară prioritatea autorului de proiect scenic, sunt la concurenţă prea mulţi vectori conceptuali, asta face din spectacol un fel de biliard grăbit ce nedumereşte sala. Reprezentaţia nu reuşeşte „să se adune" pe o idee ordonatoare. Textul lui Caragiale – care are axă! – rulează cumva în alt plan, cumva „peste drum" de scenă. Nu pot încuraja comentariile de hol arădean, de genul: „Acesta nu e Caragiale!", pentru că, teoretic vorbind, didactica respingerilor lineare *usucă* lucrurile la care se referă, tot aşa ca şi un conspect regizoral literaturizant o piesă. Actorii par, la premieră, desanguinizaţi; deşi în continuă alergare, personajele pe care le „poartă" nu animă replica, situaţia, ingineria comediei caragialene, atât de vie totuşi. La rigoare, cu excepţia lui Rică Venturiano, nici unul dintre personaje nu vine în scenă „din viaţa sa ante-scenică" sau, cu alte cuvinte, personajele reprezentaţiei de la Arad nu au, din păcate, biografie. „*În culise, personajele de teatru se luptă pentru biografie*" – obişnuia să ne spună Valentin Silvestru. De puţine ori am cântărit atât de sigur, cum s-a întâmplat recent, la Arad, viabilitatea aserţiunii citate anterior. La Arad *izbucnesc din culise în scenă nişte actori,* actorii aleargă fizic prin scenă, *personajele lui Caragiale sunt altundeva,* în pagina piesei, în fila proiectului regizoral...

2. Un contrapunct ironic vor să fie exerciţiile şi danţurile... civice pe care le execută, secvenţial, trupa (personajele binecunoscute şi un fragment de lume inventată de regizor). Şi aici sensul se recuperează detaşat de imaginea din scenă (cam dezlânată – prin imprecizia mişcărilor trupei). Dar trebuie observat şi că directorul de scenă investeşte cu prea multă sarcină ideatică momentele „baletate": e şi un fel de scenariu suprapus laitmotivului spectacular (dar nu un scenariu coerent), ca şi cum nu erau suficiente *semnalele descriptive* – din care pricepem că lumea a fost şi rămâne cum o ştim, „patrihoată" până la ridicol, *concomitent europenistă* până la ridicol. Când „dă bine" patriotismul, „cântăm şi dansăm" *Eroi au fost, eroi sunt încă;* „trecem" spontan la valsuri „vieneze", de la o zi la alta. Într-un eseu, ideea asta şi-ar găsi probabil cadenţa, respiraţia, nuanţele...

3. Există o siluetă promițătoare în spectacol: Rică Venturiano! Însă cascadoriile lui destul de riscante, repetitive, ca și secvența de film, cu norul de var fin ce îi învăluie întoarcerea în „odaie", după fuga bezmetică pe schele, rămân lucruri în sine. Nu-mi aduc aminte să fi asistat la o mai nefericită lectură a „Vocii Patriotului Naționale" decât cea din premiera de la Arad.

La Arad s-a mai jucat „Noaptea furtunoasă" în 1950 și în 1973. Teatrul marchează parcursul piesei printr-o mică expoziție, în hol. Spre sfârșitul stagiunii, e programat un eveniment teatral deosebit: premiera unui *text inedit, de Radu Stanca – „Rege, preot și profet"* – în regia lui Radu Dinulescu, montare aflată deja în repetiții...

TEATRUL DE STAT ARAD – O noapte furtunoasă, de I.L. Caragiale. Regia: Ion Mircioagă. Scenografia: Mihai Călin Păcurar. Mișcarea scenică: Hugo Wolff. Cu: Bogdan Costea, Călin Stanciu, Zoltan Lovas, Carmen Vlaga, Costin Gavază, Adrian Ghiniță, Dorina Darie-Peter, Adelin Ghionghioșan, Florin Covalciuc. Premiera: 20 aprilie 2002.

Roxana CROITORU

Sub semnul extazului

După *Căsătoria* de Gogol și *Nunta însângerată* de Lorca, Mona Chirilă ne invită la Teatrul Maghiar, la premiera *Nopți din cele o mie și una*, pe un scenariu propriu după *1001 de nopți*.

Ideea unui spectacol după *1001 de nopți*, una dintre cele mai valoroase cărți ale literaturii universale, a urmărit-o din studenție: „Este o idee mai veche. Cartea aceasta îmi place foarte mult...Aceste «basme» povestite sunt visele omenirii, care sunt nemărginite." Așa cum s-a întâmplat și cu spectacolul *Mantaua* de la Naționalul clujean, născut din celebrele *Mantaua* de Gogol și *Maestrul și Margareta* de Bulgakov, scenariul Monei Chirilă surprinde prin originalitatea abordării. O abordare liberă și inteligentă din care *Șeherezada* lipsește ca personaj și e totuși prezentă în atmosfera de mister, opulență, exotic și magie specifice lumii arabe. O Șeherezadă-regizor ce desfășoară din culise ghemul celor 1001 de nopți? „Spectacolul are elementele lui distractive pe care le poți așeza într-o comedie fantastică, dar în fapt e un spectacol liric, serios. Cred că pentru public va fi interesant. Un spectacol original în care este distanță ironică, sentimentală și filosofică totodată.", spune Mona Chirilă.

Povestea e în final un ecou, o mărturie despre spiritul și moravurile unde ea s-a născut. Dar spiritul uman e întotdeauna același și aruncat într-o lume unde suferința e mai mare decât fericirea (vezi lumea orientală), el caută mereu o îndepărtare, o reprezentare flatantă a ceea ce ar fi putut să fie, o evaziune în afara realului. Spectacolul stă sub semnul extazului, născut din inhalarea drogului, începe și se încheie cu cuvântul extaz. Pentru că în centrul întregii cărți e iubirea erotică și tot ceea ce o slujește.

Întrunind echipa obișnuită de creatori (decoruri T.Th. Ciupe, costume Carmencita Brojboiu, ilustrația muzicală Corina Sârbu) spectacolul Monei Chirilă uimește și cucerește printr-o extraordinară armonie și simplitate a mijloacelor. Atmosfera orientală e recompusă în spațiul scenic dintr-un panou desenat, casa eroului principal, *Abu Hassan,* care se va completa pe tot parcursul spectacolului – până la deschiderea scenei în întreaga ei profunzime, la final – cu plasticitatea mișcării interpreților, îmbrăcați în costume „concret orientale", adaptate ideii regizorale și minime obiecte de decor sau recuzită mânuite la vedere. Lăzi grele cu capace căptușite cu oglinzi, care ce altceva ar putea ascunde decât pe frumoasele ce-l ispitesc pe *Abu Hassan* învăluit în aburul hașișului? Sau panourile din oglinzi ce se rotesc la nesfârșit tensionând paroxistic încetineala cu care *Hassan Badredin* ajunge să-și atingă iubita, pe *Sett-el Hosn,* și să-și împlinească iubirea. Mătăsurile vaporoase învăluie trupurile celor șapte *hurii* (femei splendide promise de Mahomed credincioșilor, în paradis) râvnite de *Abu Hassan* sub puterea drogului. Sărmanul își trăiește în drog măreția (se crede emirul dreptcredincioșilor) și aventura erotică. Pe canavaua poveștii lui *Abu Hassan* se desenează arabescurile celorlalte povești: cea a *fiului lui Kasib,* cel care ne dezvăluie în extaz splendorile grădinilor interzise, povestea de dragoste dintre *Sett el-Hosn* și *Hassan Badredin,* a călugăriței *Mariam,* care vrea să devină musulmană, a cocoșatului păcălit, a

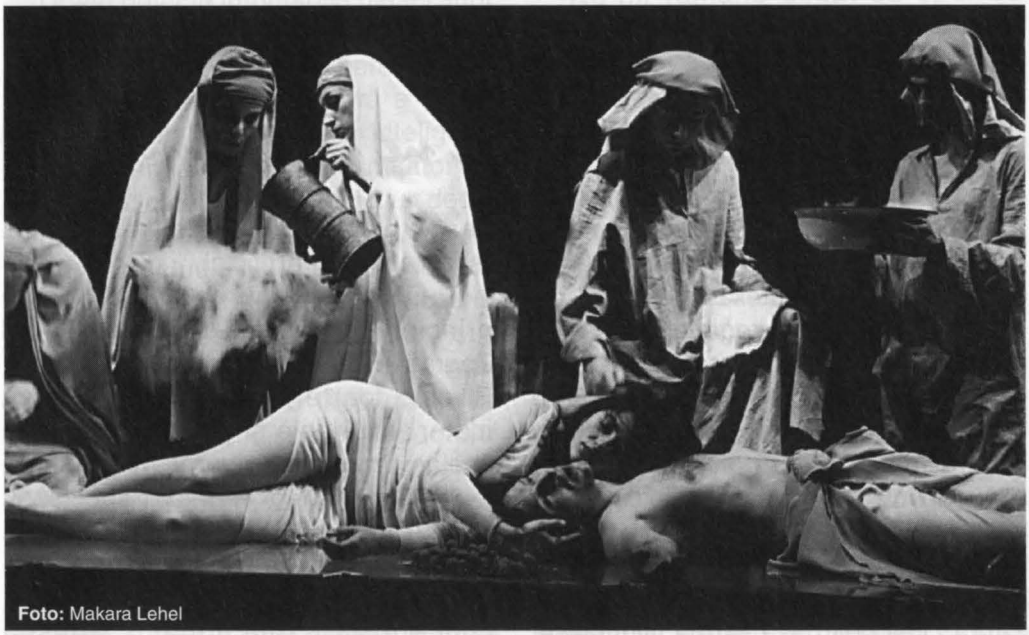


Foto: Makara Lehel

femeii cu scorpioni sau a doctorului iudeu şi a soţiei lui, a creştinului beţiv şi a musulmanului mincinos dirijate de duhul delirurilor.

Lipsit de orice stridenţă (în care se alunecă cu atâta uşurinţă când se înscenează lumea orientală), tablourile se compun, se recompun şi se desfac într-o fină alunecare în care rostirea, mişcarea, muzica şi simbolurile – păpuşile *vajang* din cortegiul morţii –, în care se înfruntă Eros şi Thanatos; măştile-schelet din pomul binelui şi al răului; luna şi iguana din finalul spectacolului, elemente de teluric şi de iad, spun povestea zbaterii omeneşti, o frământare ce pare fără sfârşit.

Performanţele artistice (meritul regizoarei de a pune în valoare talentul actorilor în diverse ipostaze: de interpreţi, păpuşari şi mai ales expresivitate corporală) se concretizează în grup şi individual. Cele şapte femei (hurii) într-un desen coregrafic perfect îşi dezvăluie pe rând individualităţile: impetuozitatea – Panek Kati, voluptatea – Gajzágó Zsuzsa, inocenţa – Kali Andrea şi Fodor Edina sau perfidia – M. Kantor Melinda. Dimény Áron „Ariel"-ul spectacolului, cu inteligenţă şi extraordinară mobilitate, ţine cumpăna dintre real şi ireal. Bogdán Zsolt – un june-prim fascinant prin eleganţă şi naturaleţe, prinţul din poveste, într-un duel al voluptăţii cu onctuoasa Gajzágó Zsuzsa. Un personaj frumos individualizat, *fiul lui Kasib,* al debutantului Molnár Levente, într-un joc în care delirul extazului alternează cu brutalitatea trezirii. Talentata actriţă M. Kántor Melinda în *A patra femeie* şi *Femeia cu scorpioni* rămâne o prezenţă pregnantă în memoria spectatorului prin calitatea interpretativă, o voce şi o mobilitate corporală aparte. Ca de altfel umorul şi aplombul lui Nagy Deszö şi Salat Lehel. Merită a fi amintită întreaga echipă: *Cocoşatul* – Laczkó Vass Róbert şi studenţii Fagarassy Alpár , Varga Sándor şi Molnár Levente.

L-am lăsat la urmă pe Kardos M. Róbert, actor dăruit cu o calitate rară: face parte dintre acei actori puţini care sunt piloni într-o distribuţie. *Abu Hassan*-ul său, cel puţin în reprezentaţia pe care am urmărit-o, e puţin şarjat. Uzează mereu de acelaşi râs diavolesc care i-a adus aplauze în *Căsătoria* şi *Mizantropul*, dar care îl poate uşor arunca în manierism. Un spectacol frumos gândit în care se îmbină cu măsură rostirea, mişcarea, muzica, decorul, costumele, elementele de recuzită, păpuşi şi măşti, într-o poveste orientală, dar mai ales universală.

Teatrul Maghiar de Stat Cluj – Nopţi din cele o mie şi una. **Regia: Mona Chirilă. Decor: T.Th. Ciupe. Costume: Carmencita Brojboiu. Măşti: Ilona Járó-Varga. Dramaturgia: Réka Csürös. Ilustraţia muzicală: Corina Sârbu. Mişcarea scenică: Levente Borsos. Cu: Fodor Edina, Ambrus Emese, Panek Kati, M. Kántor Melinda, Varga Csilla, Gajzágó Zsuzsa, Kali Andrea, Dimény Áron, Kardos M. Róbert, Panek Kati, Bogdán Zsolt, Nagy Dezsö, Salat Lehel, Laczkó Vass Róbert şi studenţii Molnár Levente, Fagarassy Alpár, Varga Sándor. Data premierei: 27 februarie 2002.**

Horia GÂRBEA

„Noi pentru viitor ne pregătim"

Pe la serbările școlare ale copilăriei mele se recita o poezie „patriotică" al cărei prim vers suna exact ca-n titlu. Un truism absolut din categoria cugetărilor „nu poți urca pe o scară fără trepte" atribuite lui Mao Tzedun. Normal că ne putem „pregăti" doar pentru viitor, necum pentru trecut, și nu-i nici un motiv de mândrie în asta, cum sugera micul poem cretin.

Dar viitorul, care vine peste noi și dacă suntem „nepregătiți", este „maculatură". Cel puțin așa afirmă titlul piesei lui Vlad Zografi, cu care mă mândresc să fi fost coleg de liceu (el cu doi ani mai mare) pe când credeam, în ciuda vremurilor, că viitorul îmi va aduce numai fericire.

Piesa lui Vlad Zografi e de un scepticism absolut, etalat cu ironie amară, și eroul principal „pozitiv", am pus ghilimele preventiv, Alexandru David, informatician, sfârșește la balamuc.

N-am avut ocazia încă să văd spectacolul realizat la Teatrul Mic după textul lui Vlad Zografi **Viitorul e maculatură** și nici nu mi-l pot imagina prea lesne. Piesa este scrisă cu un minimim de didascalii, spațiile de joc foarte diferite se succed rapid și cred că dialogul, foarte alert, lasă loc unor multiple invenții regizorale. Cât despre interpretarea subiectului, ea este larg deschisă și materialul poate fi tratat în fel și chip, ducând la concluzii dintre cele mai contradictorii. Este și cazul pieselor dinainte cu care Vlad Zografi a avut un oarecare succes, dar, la rigoare, nu și noroc, montările fiind, cred eu, cam departe de spiritul textului, prea „spectaculare" artificial.

Iată că am enunțat de pe acum principalele calități ale piesei. Vlad Zografi este un dramaturg de vocație. El este foarte imaginativ în găsirea materialului epic și psihologic, dar în același timp foarte riguros în urmărirea logică a premiselor enunțate, speculând abil paradoxul (tot liceul nostru de mate-fizică și facultățile „tehnice", săracele!). Dialogul este bine condus, concentrat, funcțional, adesea strălucitor.

Dacă e adevărat că orice autor scrie de fapt tot timpul o singură carte, Vlad Zografi ar fi un bun exemplu pentru această idee. În **Viitorul e maculatură** regăsim temele și personajele din *Petru* și din *Regele și cadavrul.* Un om de televiziune elvețian și ajutoarele sale vin în România întocmai ca Petru și suita lui în Franța. Aici se confruntă cu mizeria etalată ostentativ și interesat de o „Fundație filantropică și ecumenică" la care lucrează *David,* creatorul „oamenilor statistici", un fel de androizi. *David* e „filosoful" piesei care caută să devină cerșetor eliberându-se astfel; el e un viitor Pierre de la Manque. Inițierea din *Regele și cadavrul* este și ea prezentă: un anume Cezar îl învață pe *David* filosofia vieții de cerșetor. Și *Rougier,* elvețianul, îl învață ceva: să caute oamenii reali. De fapt, îl distruge. *David* trece din lumea virtuală în cea reală, însă acolo își pierde mințile sau, în orice caz, apare celorlalți ca dement.

Unele defecte imputabile piesei sunt şi ele asemănătoare cu ale textelor evocate mai sus. Mulţimea personajelor împiedică definirea mai clară a unora dintre ele. Dialogul, alert şi inteligent, nu le diferenţiază. Este transmiţător de idei, dar nu caracterizant. Mai mult decât *Petru,* **Viitorul e maculatură** nu este o piesă conflictuală, ci mai curând una expozitivă. Şi, tot mai mult decât în *Petru,* mulţimea scenelor disparate şi a acţiunilor paralele din **Viitorul e maculatură** ar putea s-o facă dificil de urmărit pe scenă. Misiunea regizorului este grea şi i se cere o rigoare deosebită a construcţiei pentru a transmite în mod coerent intenţiile autorului. Nu mai puţin, textul pretinde actorilor să pună multă culoare pentru a umaniza personajele. Aici însă autorul a lăsat deplină libertate nedând sugestii de înfăţişare, joc, machiaj, costum.

Nu-mi rămâne decât să sper că regizorii care vor monta textul în viitor (indiferent că *viitorul e...)* vor găsi chei potrivite de interpretare unui text generos cu ei prin libertăţile pe care le lasă, dar şi pretenţios.

În concluzie, piesa lui Vlad Zografi m-a interesat mult la lectură şi nu rareori m-a delectat, m-a făcut curios s-o văd pe scenă. Pentru un autor de teatru e o provocare în plus această reuşită a unui text de o factură cu totul diferită de ale sale. N-aş putea să scriu niciodată o piesă de tipul acesta, nici măcar nu mi-aş propune, şi totuşi simt solidaritate faţă de încercarea foarte dificilă şi ambiţioasă a lui Vlad Zografi de a urma calea lui atât de personală. Puternica originalitate a autorului îi este probabil cea mai de preţ trăsătură. Viitorul, în măsura în care există, o va dovedi. Să ne „pregătim" pentru el.

Irina IONESCU

Relativ confuz

Faptul că numele lui Vlad Zografi se confundă încă la noi cu dramaturgia de bună calitate nu poate reprezenta totuşi singurul colac de salvare al unui spectacol. Celebritatea şi cota valorică ridicată a autorului n-ar trebui să devină, în mod normal, mai mult decât nişte cuvinte-cheie într-un slogan publicitar. Şi asta, numai atunci când nu lucrează chiar în detrimentul montării, obligată să înregistreze măcar succesul celor anterioare.

Lăsând la o parte toată *maculatura* pe care urmează să o scriu până ce voi atinge numărul minim de cuvinte, rânduri şi paragrafe dintr-o cronică de dimensiuni obişnuite, trebuie să spun că spectacolul este unul mediocru, lipsit – în general – de umor, de subtilităţi stilistice sau de alte rafinamente.

Dezvoltă un subiect foarte generos (tarele, ciudăţeniile, paradoxurile societăţii româneşti actuale), deşi în acelaşi timp, şi îndelung exploatat astfel încât e aproape imposibil să ofere ceva nou. Lipsa originalităţii, previzibilitatea şi comparaţiile inevitabile cu alte piese sau scenarii de film nu fac decât să inducă spectatorului o stare profundă de plictiseală, dublată pe alocuri de

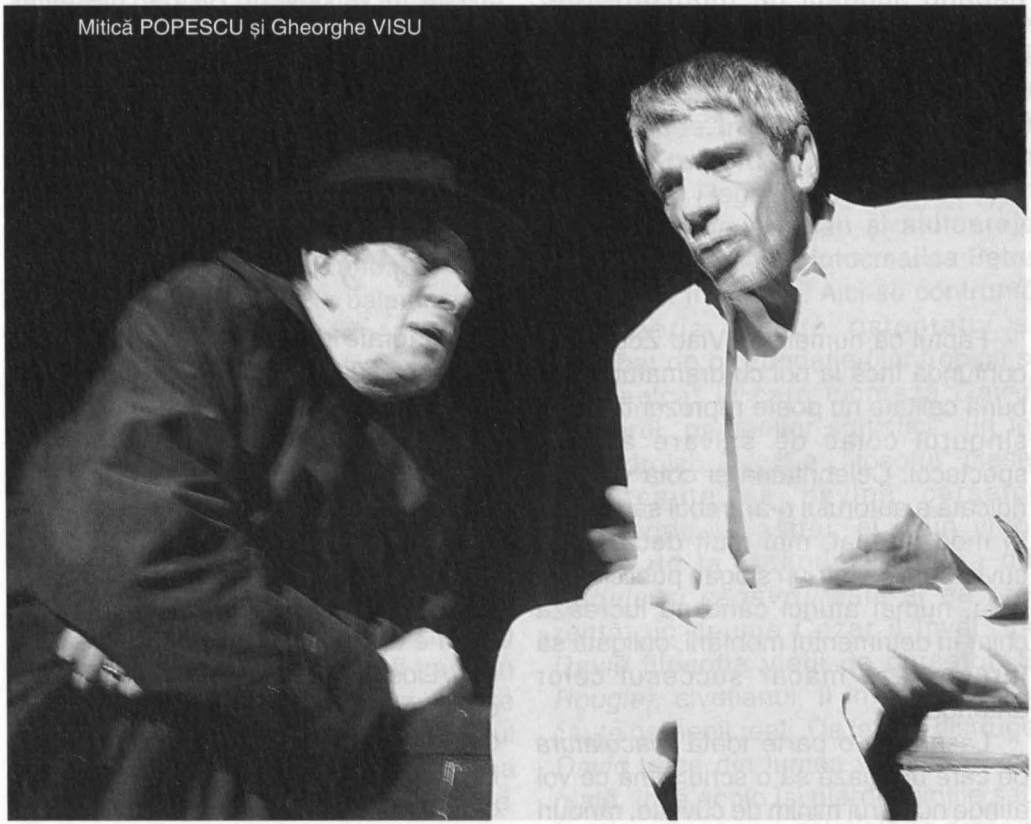
sentimentul inconsistenței și fragilității textului.

Pe parcursul montării, asistăm la o rescriere (transcriere), nu întotdeauna reușită, a câtorva tipologii foarte vehiculate: cerșetori, nebuni, ziariști, secretare, șefi, viitori politicieni. Cert este însă că personajele sunt mult mai vii și mai colorate decât acțiunea propriu-zisă, care e mai degrabă confuză.

Din punct de vedere formal spectacolul combină un stil distant cu unul aproape interactiv, inserțiile video și abordările directe asupra publicului fiind punctele de rezistență și de atractivitate ale desenului regizoral. Lăudabile rămân intervențiile muzicale ale Adei Milea și creațiile actoricești, caracterizate prin autenticitate.

Dar fără curiozitatea de a-i revedea pe Mitică Popescu, Florin Călinescu sau Claudiu Istodor și fără simpatia aproape colegială pentru (relativ) tânăra generație de la Teatrul Mic, montarea nu ar fi avut nici un farmec.

Teatrul Mic – Viitorul e maculatură **de Vlad Zografi. Regie și concept video: Nona Ciobanu. Muzică originală: Ada Milea. Decor și costume: Ana Olteanu. Light design: Iulian Băltățeanu. Distribuție: Mitică Popescu, Gheorghe Visu, Claudiu Istodor, Mihai Dinvale, Mihaela Rădescu, Liliana Pană, Ion Lupu, Ovidiu Niculescu, Radu Zetu, Bogdan Talașman, Vitalie Bantaș, Avram Birău, Nicolae Praida, Niculae Ieremciuc și Florin Călinescu. Data premierei: 6 aprilie 2002.**



Mitică POPESCU și Gheorghe VISU

Oana BORȘ

Lorca pe un scenariu de Radu Afrim

Radu Afrim este unul dintre cei mai controversați regizori din tânăra generație. Căutările sale în ceea ce privește limbajul teatral reprezintă, pentru unii, calea pe care ar trebui să o urmeze arta regiei astăzi, iar pentru alții, dovada unui teribilism în care primează formalismul fără fond. Dincolo de toate, tânărul regizor reușește să pună o amprentă personală spectacolelor sale, fie reușite, fie nu.

Alge – Beranda' House Remix face parte din prima categorie. Spectacolul, montat acum pe scena Teatrului „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe, după ce inițial a avut o primă variantă la Național din Târgu Mureș, are ca punct de plecare piesa lui Lorca: *Casa Bernardei Alba.* Regizorul își construiește un scenariu propriu care păstrează ca fundament tema principală a piesei: frustrarea feminității prin izolare, care lasă câmp liber dezvoltării unui erotism exacerbat.

Unghiul sub care își plasează însă regizorul observația este unul al ridicolului. Căci autoritatea *Bernardei* (prezență expresivă, grație interpretei Ioana Gájdo), forța coercitivă, *in facto,* se sfărâmă treptat. Dacă, după înmormântarea soțului, pentru a păstra doliul cuvenit, ea își obligă familia să rupă legătura cu lumea – alge care plutesc pe fundul unui acvariu – la rându-i, ea se închide într-un dulap. Dar pantofii în ale căror tocuri se împiedică, biscuitul cu care se înecă mereu, accesele de sufocare generează un penibil care însoțește apariția sa. Tensiunea instituită, care în textul lui Lorca domina integral universul *Bernardei,* își pierde în timp consistența și apoi esența. Astfel că, treptat, izolarea celorlalți nu mai este impusă și devine practic o autoizolare, un refugiu într-o lume proprie, bântuită de propriile fantasme și fantezii. Fiecare dintre cele patru fete are o trăsătură cu valențe caracterizante. *Martirio* (Inna Andriucă) preferă să evadeze din realitate cu ajutorul drogului, construindu-și o altă realitate în care are ca partener pe *Omul cu dantele* (Daniel Rizea); *Madalena* (Camelia Paraschiv) se entuziasmează de prezența *Bunicului* (David Kosma), altă apariție fantomatică. Cu toate că *Pepe Romano* (Florin Vidamski) ar trebui să o curteze pe *Angusta* (Valeria Olar), cea care îl seduce este senzuala *Adela* (Nadia Sămărghițean), sora sa fiind obligată astfel să se refugieze în „plăceri" ne-erotice: rostește vocala „u".

Maria Josefa, bunica (interpretată cu foarte mult talent de către Elena Popa), este un personaj plin de pitoresc. Imagine a altei epoci, o epocă a dantelelor prăfuite, ea este cea care refuză prezența bărbatului care o curtează, a bunicului, altădată cel dorit, căci a-l urma, înseamnă, de fapt, a păși în moarte. În această nebunie a fantasmelor și obsesiilor, singura care își păstrează luciditatea este slujnica a cărei experiență de viață anostă o face a nu mai dori ceva.

Radu Afrim reușește să creeze un întreg univers al frustrării și al visului erotic, folosind cuvântul și sunetul, gestul caracterizant sau dansul, păstrând însă substanța operei lui Lorca într-un spectacol cu o testură bine țesută, chiar dacă, pe alocuri există și îngroșări sau deviații.

Teatrul „Andrei Mureșanu" Sfântu Gheorghe – Alge(Beranda' House Remix), **un spectacol de Radu Afrim după Lorca. Distribuția: Ioana Gajdo, Elena Popa, Inna Andriucă, Camelia Paraschiv, Nadia Sămărghițan, Valeria Olar, Daniel Rizea, Florin Vidamski, David Kosma, Mirela Bucur-Pál.**

Adrian MIHALACHE

Sub semnul lui Magritte

Afișul îndrăzneț al spectacolului **Îngerul electric** de la Teatrul Act, cu trei nuduri ascunzându-și pudic sexele, atrage publicul în sală, sugerând că, înăuntru măcar, mâinile dispuse ca frunze de viță vor fi date la o parte. Nu este cazul: programul pune spectacolul sub semnul lui Magritte, avertizând că nu e nicidecum vorba despre o partidă de sex în trei („ceci n'est pas un 3some"). Piesa lui Radu Macrinici, logic construită, descrie apocalipsa derizorie a unei societăți atomizate, în care pierderea valorilor are drept consecință griparea infrastructurilor. Doi băieți și o fată, complet debusolați, decid să se sinucidă în grup. Trauma lor este imposibilitatea comunicării – în familie, ca și în interacțiunea socială. Pregătindu-și sfârșitul, ei asistă la o pseudoemisiune TV, o anchetă care amestecă reintroducerea pedepsei cu moartea cu problematica morală a sinuciderii, în clișeele retorice cu care discursul public ne-a obișnuit. Emisiunea este întreruptă de anunțuri repetate privind iminența întreruperii livrării de energie la nivel național, din cauză de neplată. Tinerii recurg la sex ca la ultima posibilitate de a trăi pe deplin o experiență comună. Uciderea fetei în climatul actului pare, în context, un gest de generozitate. Finalul este beckettian, întreruperea curentului reducând sinuciderea la absurd.

În plan formal, piesa este interesantă prin dimensiunea ei multimedială. Indelebil legat de corporalitate,

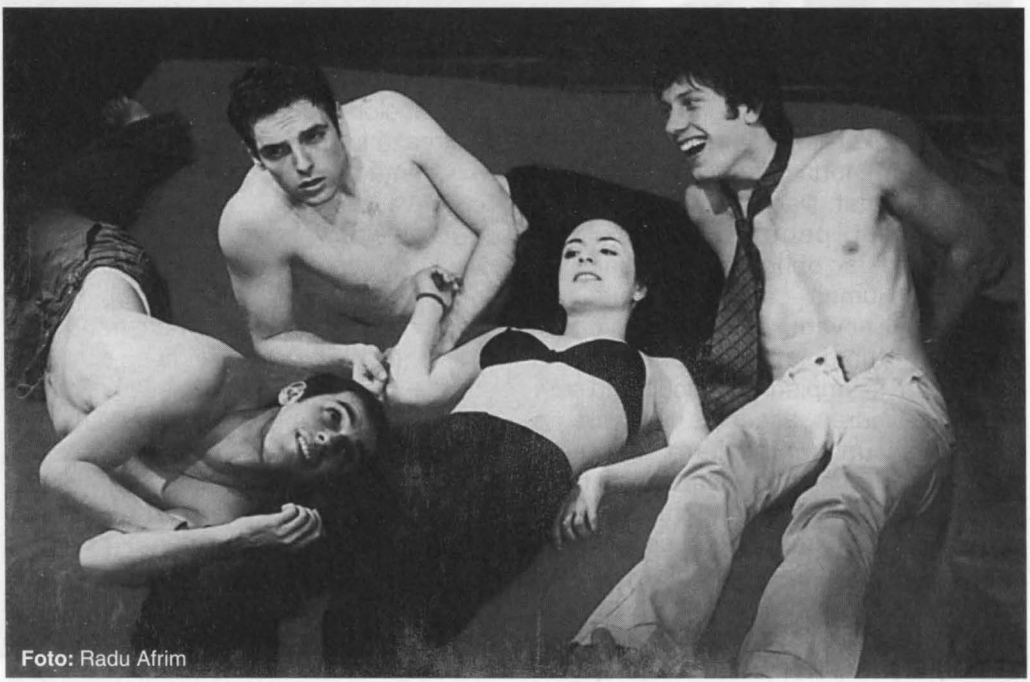


Foto: Radu Afrim

teatrul rezistă mai bine decât orice altă artă tentației tehnologice, refuzând virtualizarea completă. Cu toate acestea, integrarea în spectacol a multimediei promite însemnate rafinări de limbaj. Din păcate, interacțiunea dintre actorii în carne și oase și imaginile emisiunii de pe ecran este slabă. Pseudoancheta TV este credibilă și amuzantă, dar se desfășoară independent de dialogul personajelor, în afara unor suprapuneri ocazionale ale trupurilor pe imagine. Cele două discursuri – teatral și televizual – se completează la nivel semantic, dar nu fuzionează la nivel sintactic. Structura dramatică este dezechilibrată: funcționarul hotelului își joacă numărul la început, apoi dispare în ceață. Reușita regizorală principală este scena de sex, condusă cu eleganță și naturalețe de Radu Afrim, deși cu impact mai mic decât scenele similare din spectacolele lui Alexander Hausvater. Farmecul reprezentației se datorează mai ales tinerilor interpreți, care se apropie cu empatie de personajele lor, sunt cuceritori prin candoare și firești în rostire. Antoaneta Tănăsescu este sursa de energie care electrizează interacțiunile dintre personaje. Cristian Popa, căzut în plasa trio-ului, este dezavantajat de o partitură insuficient dezvoltată. Bogdan Dumitrescu este veridic și expresiv în rolul unui tip *cool*, dar are o ușoară afectare în intonație, de care ar trebui să se dezbare. Adrian Ștefan este deosebit de atrăgător, atât prin expresia corporală, cât și prin amestecul de duritate și gingășie din care-și construiește personajul.

Spectacolul este gustat îndeosebi de publicul tânăr, care se regăsește cu neliniștile și impulsurile sale. Este vorba de tineri care n-au cunoscut răsfățul în care părinții lor s-au complăcut, avizi – contrar frondei aparente – de repere sigure, de seriozitate și stabilitate. Ei nu contestă conformismul opresant, ci se ridică împotriva relativismului dizolvant.

Teatrul Act – Îngerul electric **de Radu Macrinici. Regia: Radu Afrim. Distribuția: Antoaneta Cojocaru, Bogdan Dumitrescu, Adrian Ștefan, Cristian Popa. Video: Rarita și Istvan Szakats. Data reprezentației: 22 martie 2002.**

Ion CAZABAN

„Underground" sau „café-teatru"?

Constituirea grupului de inițiativă teatrală de la Galați nu poate decât să trezească interesul nostru. Îi dorim o tinerețe mereu temerară, pusă pe fapte! Deocamdată, este un grup restrâns, dar cu proiecte importante, pentru realizarea cărora este nevoie, firește, de o strategie inteligentă, de o atentă clarificare a obiectivelor propuse și a posibilităților reale. La conferința de presă organizată după un bun obicei, ni s-au lămurit, parțial, intențiile acestui start, precizându-se opțiunea pentru „underground", despre care s-a discutat îndelung. Azi este de la sine înțeles că existența unui spațiu la subsol nu justifică înființarea unui teatru „underground". Rămânând locul unor experiențe emoționale altfel reprimate și a unei complicități

incitante cu publicul, el devine o metaforă a revelării unor aspecte acoperite de convenții și obișnuințe, ascunse în viața de toate zilele. „Underground" se asociază cu gestul provocator, determinat de o situație insuportabilă care trebuie scoasă la lumină, impusă dezbaterii, chiar dacă deranjează spectatorul în preferințele de simțire, în comoditatea lui de gândire. Într-o accepție actuală (postmodernă, după câteva decenii de practicare în diferite țări), teatrul de „underground" își păstrează, cu deosebire, tematica incomodă, problematica frecvent marginalizată, pentru că nu poate fi prilej de divertisment. Este un teatru care necesită un anumit repertoriu (autori necunoscuți, tineri care nu-și confecționează textele ca să convină așteptărilor) și, pe măsură, un alt mod de expresie, de o incisivitate fără rețineri, de un sarcasm fără concesii. După cum s-a văzut, „underground" funcționează ca teatru alternativ, experimentează în sensul celor arătate mai sus, își asumă tenace obiectivele unei „avangarde", necruțătoare cu atitudinea filistină.

Piesa lui Ștefan Caraman, prezentată în premieră, este o comedie amăruie, cu „problemă", care corespunde ideii de teatru ca terapie, menționată de regizoarea Camelia Hâncu la conferința de presă. Cele două personaje, El și Ea, ilustrează limpede dezagregarea unei căsnicii începute greșit. Pentru că (observăm) Ea îl cucerește pe El din interes, iar el se lasă cucerit dintr-o (să-i zicem) superficialitate erotică... Ceea ce pornește cu un pas greșit merge tot mai prost și sfârșește oribil! Nu-s greu de recunoscut fazele previzibile: răcirea dorințelor (care întreținеau apropierea fizică), blazarea, iritarea, reproșurile, certurile ce-și sporesc violența până la omor... Duetul Othello–Desdemona, în italiană, din opera lui Verdi, este de un amuzament înșelător, în care cei doi își descoperă o dată mai mult meschinăria și vulgaritatea relațiilor. Schițate nervos, momentele piesei parcurg simptomatica evidentă a „crizei" care, în fond, este una de structură morală. Semnificativ este modul în care bărbatul și femeia își amintesc, repetat, tot mai diform însă, prima lor întâlnire...

În spectacol, doi cântăreți „folk" (Maria Magdalena Dănăilă și Bogdan Gogu Goage) intervin foarte adecvat, ca mimică și ton, realizând o imagine sonoră a kitsch-ului sentimental și un comentariu ironic, punctând la momentul potrivit. *Ea* (Carmen Albu) se arată incertă, lunecoasă, de la ispitiri de femeie sexy la izbucniri nervoase, de la istericale necontrolate la meloridicol. *El* (Marian Sterian) este mai concrert individualizat în reacții, în aerul său de soț stăpân, jucat cu umor actoricesc veritabil. Dialogul lor oscilează elocvent între erotic și culinar – ambele denotând saturația!

Am asistat la un reușit spectacol de „café-teatru", mai curând dispus să amuze decât să fie incisiv în conținut sau în formă. Fără a face din „underground" o formulă restrictivă exclusivistă, alt text de Caraman (de felul celor prezentate la festivaluri „Atelier" și „Altfest") ar fi fost, probabil, mai convingător pentru opțiunea teatrală anunțată.

Andy's Club și Fundația „Astralis", Galați – Talk show **de Ștefan Caraman. Regia: Camelia Hâncu. Scenografia: Laura Alexe. Ilustrația muzicală: Maria Magdalena Dănăilă, Bogdan Gogu Goage. Cu: Carmen Albu, Marian Sterian. Premiera: 18 mai 2002.**

Delia VOICU

La suprafață...

Titanic vals se bucură și astăzi, după 70 de ani de la crearea sa, de o mare audiență la public. Replicile lui Tudor Mușatescu, „poate cel mai spiritual român", cum îl numea Camil Petrescu, își păstrează strălucirea, fiind, chiar și numai prin simpla lor rostire, un spectacol în sine. Pe succesul textului mizează și autorul montării de la Teatrul „Nottara". Viziunea regizorală a lui Dinu Cernescu pare a se dedica respectării întocmai a literei piesei. Pe scenă este reconstituit, în detaliu, universul moral și social al unei familii interbelice: familia lui *Spirache Necșulescu*, un modest funcționar de prefectură, moștenitor, peste noapte, al unei averi importante. Pentru mai toți ai lui, banii reprezintă măsura idealurilor, a caracterului, nereușind să le schimbe în viață decât dimensiunea *kitsch*-ului în care lâncezesc. În casa mult visată a noilor îmbogățiți se regăsește, la scară mai mare, prostul gust, iar proasta lor calitate umană e satirizată prin mobilitatea cu care aceștia se adaptează în funcție de împrejurări. Cele mai exersate în oportunism sunt soția și soacra, eroine identice, doar că la alte vârste – prima, la vremea celor din urmă elanuri amoroase (coarnele cuierului străjuiesc simbolic în locuința bonomului *Spirache*), cea de-a doua, într-un întârziat moment de glorie, divulgând, din exaltare, păcate ale trecutului, dintotdeauna, în schimb, credincioasă cărților de joc, de la care află răspuns incontestabil la toate întrebările fundamentale.

Reprezentația se sprijină, din păcate, numai pe umorul dramaturgului și pe câteva creații actoricești solide: Ileana Stana Ionescu în *Chiriachița* – soacra voluntară și abuzivă –, Camelia Zorlescu în *Dacia*, soția plină de pofte senzuale și ambiții de mărire, Ion Siminie în avocatul *Procopiu*, un bătrân senil, al cărui discurs e presărat cu isterice ticuri profesionale. *Gena*, fiica invalidă, este în întruparea Andreei Măcelaru o figură luminoasă, plină de grație. Rolul lui *Spirache* (Ștefan Radof) e susținut cu vigoare, dar fără strălucire, iar cel al *Sarmisegetuzei* (Crenguța Hariton) e doar în parte acoperit. Cristian Șofron, Sorin Cociș și Anda Caropol sunt prea detașați de personajele lor, în timp ce George Alexandru și Viorel Comănici supralicitează.

Regia e ușor deficitară și în colaborarea cu cei doi scenografi, Luana Drăgoescu (costume) și Mihai Mădescu (decoruri). Ambianța plastică, fidelă indicațiilor scriitorului, e lipsită totuși de forță sugestivă. În actuala înscenare, „bătrânul" *Titanic* se menține la suprafață mai mult datorită valorii sale literare.

Teatrul „Nottara" – Titanic vals de Tudor Mușatescu. Regia: Dinu Cernescu. Decorul: Mihai Mădescu. Costumele: Luana Drăgoescu. Cu: Ștefan Radof, Camelia Zorlescu, Ileana Stana Ionescu, Crenguța Hariton, Andreea Măcelaru, Cristian Șofron, Mihai Handrea, George Târnoveanu, Sorin Cociș, George Alexandru, Viorel Comănici, Ion Siminie, Anda Caropol, Mircea Jida. Data premierei: 31 martie 2002.

Ileana Stana IONESCU și Ștefan RADOF

Foto: Corneliu David

Claudia LIPAN

Cuibul de viespi

După succesul la public cu cei trei „negustori", *Tache, Ianke și Cadâr,* de la Teatrul Național, a venit rândul Teatrului Odeon să găzduiască carnavalul celor trei *Gaițe*. Alexandru Dabija și-a imaginat „cuibul de viespi" al lui Kiriițescu în câteva tablouri: încăperea bătrânească, moșierească și în plină decădere a albinelor din familia *Duduleanu*, acolo unde se împarte dorința de înavuție cu expresia țăranului îmbogățit; dormitorul mezinei *Margareta* și a soțului său, *Mircea Aldea,* care rupe visele solitare ale îndrăgostiților de realitatea comodă și insuficientă unde s-au silit să apară; și, în fine, parastasul, tablou final ce leagă absența viselor anterioare de mica și falsa lume burgheză.

Cele trei „Gaițe" sunt de fapt o actriță și doi actori – Dorina Lazăr și, într-o excelentă interpretare, Constantin Cojocaru și Ionel Mihăilescu. Ei surprind foarte bine tabieturile bătrânilor care încep să piardă din forța unei discuții, a unui argument în detrimentul unor gâlcevi inutile de bonton. Dorina Lazăr este o *Anetă Duduleanu* hotărâtă să instaleze în casă matriarhatul. Își oblojește ca o cloșcă cei trei copii, își necăjește repetitiv surorile și rânduiește familia după principii de fier, abulice, neverosimile. Închină scaunul când dă pasențe, are curiozitate băbească, o furnică printre degete soarta fiecărui suflet care respiră aerul cuibului, se împacă și se ceartă ca la ușa cortului, are pretenții de limbaj din partea celorlalți, dar vorbește ca la mahala. Le rezolvă pe toate cu aceeași ușurință cu care le încurcă din nou. *Zoica*, sora ei, este o bătrânică sentimentală care speră să apuce suta de ani. Când se simte în formă, își calcă pe „dignitate" în fața slugilor și devine bărbată. Fie că este mustruluită pentru că „a iernat" pe la rude, fie că este răsfățată și flatată cu mici atenții, *Zoica* își permite uneori câte o aventură: se urcă pe dulap pentru o cană în pofida palpitațiilor Țatei... *Lena*, sora cea mijlocie, a căpătat parcă puțin din amândouă – vicleană, aparent împăciuitoare, se dezminte ținând partea celui care lovește mai tare; de modă veche, ascunde cărțile de joc la ciorap, este cu doftorii, cu leacuri băbești, cu vise, cu spaime. Cei trei actori sunt într-o formă foarte bună, ei alcătuiesc tripticul familial influențat de două lumi distincte: bogații și săracii. Se completează unul pe celălalt, sunt nostimi, copleșiți parcă de tonusul satiric, caragialesc. Se lasă ademeniți o dată cu spectatorii de lumea lui *Costache Giurgiuveanu*, a lui *Spirache* sau *Cațavencu*. Și trebuie spus că sunt ajutați foarte mult de decorul mai mult grafic al lui Vittorio Holtier, cu încăperi tapetate în covoare și de costumele Irinei Solomon vii, expresive, autentice.

Mai puțin reliefată, drama tinerilor din al doilea tablou se consumă prin numeroase crize de anxietate, singurătate și supraviețuire ale *Margaretei* – Elvira Deatcu. Umblă ca o somnambulă, are ifose, este bolnavă și timorată de cuvântul mamei. Rămâne însă, pentru *soț* (Marius Stănescu) o femeie frumoasă și vulnerabilă. Grija sufocantă a familiei o va ruina până când o va duce la pierzanie. Țipetele isterice ale *Margaretei* pot deranja; dar tot ele trimit la spațiul închis ca un labirint, un labirint de covoare și carpete suspendate în planul secund al scenei. Sufocantă imagine creată de scenografia lui Vittorio Holtier! Ea surprinde cel mai bine cuibul, înțepăturile tacticoase ale „viespilor", urâta umflătură lăsată de fiecare în parte... Marius Stănescu nu a reușit să redea neputința lui *Mircea Aldea*, fost jurnalist, cu remușcări din pricina meseriei, ale cărui opțiuni în viață se fracturează în casa Duduleanu precum bețele de chibrit. *Aldea* nu este un „dandy" risipit care moștenește o simplă avere; el poartă amprenta tuturor eșecurilor familiei, rătăcirii sufletești pe care o ascunde fiecare sau pe care nu o mai recunoaște, fidelității conjugale cu care nu știe uneori ce să facă.

Slăbiciunea *Margaretei* transpare pe chipul lui ca într-o oglindă. Ea, soția, este pretextul lui de conviețuire alături de niște oameni cu care nu are nimic de-a face.

Vie mi s-a părut și evoluția lui Pavel Bartoș în *Ianache*. Capabil să rezolve toate „pagubele" surorii *Aneta*, ale soției *Collete* – Carmen Tănase – devine din bărbatul derutat și fricos, un familist cu „principii", cu tupeu, cu „ambâț". În același registru evoluează Mirela Dumitru, în rolul *Zamfirei*, fata în casă. Obraznică, nemulțumită de stăpână, se mai pierde cu firea, gustă pe rupte din bucatele de la masă, se îmbată cu vinul pentru parastas, face zarafet și clocotește de supărare când nu i se dă dreptate. Registrul comic natural al actriței umple sala de voie bună.

Spectacolul se apropie de literatura pe care o tot scrie Alexandru Dabija pe scenă de câțiva ani încoace. Literatură care provoacă un fel de nostalgie, aș spune, a fracturii care apare între aspirațiile unor oameni, mai ales dacă îi desparte un timp personal diferit. O literatură a micilor bucurii ale vieții care încearcă să răzbată prin personaje alienate, o literatură a unui fals precept despre o poziție socială mai bună. *Gaițele* completează scara de valori a unei societăți unde se simt „ca-n familie". Micul lor *cuib de viespi* încărcat de mobilele vechi, mirosind a mucegai și culoarele aerisite între covoarele care atârnă, este doar un spațiu al traversării dintr-un capăt spre celălalt al asemănărilor și deosebirilor între cei care nu mai au unde să evadeze. Singurul care pleacă din cuib în golul dispariției covoarelor este *Mircea Aldea*. Și, nu știu de ce, parcă am simțit nevoia de a căuta la sfârșit transparența înspre evadare a unuia dintre personaje.

Teatrul Odeon – Gaițele **de Alexandru Kirițescu. Regia și ilustrația muzicală: Alexandru Dabija. Decorul: Vittorio Holtier. Costume: Irina Solomon. Cu: Dorina Lazăr, Constantin Cojocaru, Ionel Mihăilescu, Carmen Tănase, Pavel Bartoș, Marius Stănescu, Elvira Deatcu, Virginia Rogin, Petre Nicolae, Ana-Maria Moldovan. Data premierei: 29 mai 2002.**

Marcela ILNIȚCHI

D.R. Popescu la Teatrul Valah din Giurgiu

Punerea în scenă a piesei **Cezar, măscăriciul piraților** de D.R. Popescu de către N. Perveli Vili este un proiect ambițios, datorită unei relații incomode cu textul și, aș spune, ușor hazardat în raport cu publicul concret căruia i se adresează.

Autorul suprasolicită spectatorul să accepte o mare mobilitate a convențiilor într-o succesiune câteodată derutantă. S-a vorbit de „ipoteză dramatică" și sarcina regiei nu este ușoară în intuirea sau eventual completarea intenției structurante a textului.

Ingeniozitatea regizorală „animă" momente ale parabolei dramatice a puterii, dar redundanța demonstrației de idei nu poate fi evitată total. Propunere regizorală a unei propuneri dramaturgice, accentuează câteodată arbitrarul din text. Și mă gândesc la finalul spectacolului, în care lupta pentru putere, deja supraexemplificată în text, este extinsă de regizor până la a i se rarefia semnificația. Râvnitele însemne ale puterii ajung la femeia-tovarășă până ieri a ambiției masculine, devenită acum următoarea uzurpatoare a puterii în seria numită de Ion Cocora, în caietul-program al spectacolului, „un Cezar, doi Cezari, trei Cezari...".

Regizorul dă „haine teatrale" textului astfel încât publicul să fie atras pe această cale de tezele expuse. Joc dinamic, suculent, mișcarea în toate sensurile scenei destul de mici, muzica atotprezentă. Remarcăm și acum ingeniozitatea folosirii neajunsurilor scenei, care sunt profunzimea

redusă și posibilitățile limitate de iluminare. Decorul în perspectivă frontală – puntea corabiei piraților – ale cărui linii ascendente duc spre poziția de sus, a căpitanului și a puterii în sens metaforic, maschează neajunsurile de care vorbeam.

Poate că lirismul paradoxal de care vorbește Ion Cocora când apropie piesa de *Caligula* lui Camus și pe care îl vrea și D.R. Popescu de la interpretul ideal al lui *Cezar* ar fi fost matca cea mai potrivită în care să se canalizeze agitația uneori dezordonată a lui Cosmin Crețu. E dificil pentru un personaj-variantă să se insereze printre personaje mai veridice.

În rolul *Căpitanului,* Ovidiu Gherasim este o contrapondere mai solidă la transformările câteodată forțate prin care trec celelalte personaje. Nici personajul lui nu este de altfel scutit de asta, dar jocul conținut îl face mai credibil.

Am rămas cu impresia pozitivă că există la Giurgiu un ansamblu actoricesc în proces de creștere și că teatrul este interesat, exemplu fiind și spectacolul comentat, de constituirea de evenimente culturale.

Teatrul Valah Giurgiu – Cezar, măscăriciul piraților sau *Capcana* sau *Cine îndrăznește să verifice dacă împăratul are chelie falsă* de Dumitru Radu Popescu. Regia: Nicolov Perveli Vili. Scenografia: Olimpia Damian. Ilustrația muzicală: Teo Georgescu. Coregrafia: Petre Moga. Cu: Cosmin Crețu, Ovidiu Gherasim, Violeta Crețu, Ion Cojocaru, Florin Dumitru, Toma Vasile, Nicolae Botezatu, Dinel Țancof. Data premierei: 18 aprilie 2002.

Paradoxul unui Anouilh plictisitor

Citindu-l pe Anouilh este obligatoriu să înțelegi o anumită grație a spiritului. El nu este autorul unui teatru de teză, în care se confruntă principii, ceea ce ar justifica, să spunem, o montare mai apăsată. La el, prin paradox și ironie, prin diversitatea aparențelor, se ajunge la o bogăție și un insolit al reacțiilor și situațiilor, care, dacă sunt eludate, conduc la sărăcia ideilor spectacolului.

Drept consecință, teatralitatea intrinsecă teatrului său fiind neglijată, în spectacol începe să se întrevadă mucavaua, fațada, simbolul greoi și inestetic. Este capcana în care cade spectacolul Teatrului din Galați, pe care l-am vizionat la Teatrul Mic, unde Galațiul s-a aflat în turneu în cursul lunii mai. Se apasă prea mult pe confruntarea putere–sfințenie, una doar din fațetele piesei. Totul capătă o solemnitate falsă, ca și când s-ar spune „vorbim de lucruri serioase cu mijloace serioase", ceea ce este exact opus spiritului lui Anouilh.

Tot așa, din cauza mizei pe efectul exterior, nu mai suntem atât de aproape de problemele personale ale *Regelui* și ale lui *Becket*, care devin fantoșe ale regalității–bisericii. Anouilh vorbește cu familiaritate despre cei de sus, el de-mitizează atitudinile și vorbele mari. În spectacol se procedează invers de cele mai multe ori, aparițiile și replicile personajelor fiind încărcate de efecte teatrale apăsate.

Din această sufocare a spiritului răzbate, din când în când, nevoia actorilor principali de a fi mai intimi cu propriul lor personaj. Sunt momente când și publicul aplaudă dezvăluirile psihologice care se cer. Atunci, firav, percepem că este vorba în piesă despre singurătatea regilor și despre prietenie, despre teama omului obișnuit în fața investirii cu un destin excepțional, despre egoism și altruism.

Pentru că este fals-solemn, spectacolul devine monoton. Caracterizarea rapidă și sclipitoare a personajelor din jurul *Regelui* și al lui *Becket*, fundal viu și mobil, este înlocuită cu insistența tristă pe clișee de gest și interpretare.

Comentariul muzical „greu" nu sublimează trăirile scenice, ci invadează scena și sala într-o confuzie neartistică între

Tudor Vlad JIPA
și
Dan CĂPĂȚÂNĂ

spațiul teatral și biserică. Decorul, acolo unde ar vrea să fie metaforic, nu găsește termenii adecvați, și devine mimare a unei intenții expresive.

Astfel încât te întrebi, în fața desfășurării pe care o presupune o piesă istorică: costume, ansamblu mare de actori, decoruri, deci un proiect ambițios al teatrului, care a fost resortul intim care l-a condus pe regizor la Anouilh?

Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați – Becket **de Jean Anouilh. Traducerea: Dana Crivăț și Al. Mirodan. Adaptarea: Cătălin Vlad Vasiliu. Regia: Cătălin Vlad Vasiliu. Decor și costume: Mihaela Brehui. Comentariul muzical: George Marcu. Cu: Vlad Vasiliu, Tudor Vlad Jipa, Mihai Mihail, Lucian Pânzaru, Cătălin Cucu, Cristian Gheorghe, Dan Căpățână, Tamara Constantinescu, Ana Maria Ciucanu, Corina Constantinide, Petre Păpușă. Data reprezentației: mai 2002.**

UN CARAGIALE TÂNĂR

Ion COJAR

Cu ochii dascălului

Un grup de tineri actori cărora li s-au adăugat doi colegi cu experienţă au realizat, conduşi de o tânără, pot nota liniştit regizoare (Teodora Câmpineanu), un foarte convingător spectacol cu piesa **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale la Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu".

Din toate componentele sale şi din detalii spectacolul radiază bună dispoziţie, confort psihic, vigoare, certitudine ideatică şi stilistică, tensiune dramatică şi comică autentică, neforţată prin artificii, trucuri şi speculaţii „extra text" la modă, angajaţi într-o admirabilă dăruire, fără alt scop, fără răsplată materială, doar pentru a se face utili unei încercări din care să rămână, eventual, doar cu satisfacţia că şi-au oferit o şansă lor şi regizoarei, şansă pe care nici un teatru instituţionalizat nu le-a putut-o oferi. E greu de acceptat de pildă că Simona Popescu, interpreta care e de-a dreptul briliantă în *Spiridon,* în cei patru ani de când a absolvit la clasa Dem Rădulescu, geniu comic, dar şi uriaş pedagog, nu şi-a găsit un loc într-un teatru instituţionalizat. Ce face ea în Spiridon nu e doar expresia unui talent deosebit, cum s-ar putea crede, ci o certă dovadă de iniţiere şi specializare de cea mai aleasă metodă de instrucţie şi tehnică de artă actoricească.

De fapt, dovada acestui adevăr de necontestat este performanţa întregului

grup care demonstrează că sunt reprezentanții unei unice școli, deși provin din clase diferite: Luminița Erga, interpreta atât de bogată în soluții la problemele încurcate ale *Vetei* și atât de convingătoare – clasa prof. Mircea Albulescu; Alina Berzunțeanu, în răsfățata *Zița* – clasa prof. Alexandru Repan; Vlad Zamfirescu, un *Chiriac* jucăuș, neastâmpărat și subtil ca un mic demon seducător și rău și, în sfârșit, Silviu Biriș, cu al său *Rică* înlăcrimat cu secreții adevărate, ducând spaimele acestuia la limitele grotescului – ambii de la clasa mea, toți fără excepție punând în lucru același principiu sacru al artei actorului, „adevărul individual", adânca subiectivitate, exprimată verosimil și guvernat în permnență de marele principiu al „unității" organice. Viața psihicului omenesc (atât timp cât actorul e chemat să reprezinte oameni vii și nu fantoșe) și viața fizicului. Bucuria de a constata că nici unul nu se pre-„face", ci se străduie să „fie", că nu „mimează", nu „joacă" ceea ce ar trebui să-și asume cu credință nu este numai a dascălului care i-a crescut, ci a tuturor spectatorilor fascinați de adevăr.

Și dacă entuziasmul meu pentru munca elevilor noștri cu care, desigur, ne mândrim este atât de justificat, cum să trec fără să aplaud din suflet prezența în spectacol a mai „bătrânilor" absolvenți ai aceleași școli, dar care, cu aceeași juvenilă generozitate, s-au alăturat cu experiența și personalitatea lor, susținând acest gen de teatru tânăr. Bravo Leo Urs și bravo Alexandru Georgescu!

Constantin PARASCHIVESCU

Noutate și valoare

Valoarea e condiționată de noutate? Obligatoriu? Un spectacol foarte bun e mai puțin bun dacă nu are o idee nouă și soluții inedite? Am avut cândva o controversă cu un coleg pe tema asta, care contesta calitatea artistică a unui spectacol foarte bine interpretat, pe motiv că nu aduce nimic nou. Între tradiție și inovație era o confuzie de termeni în care nu mai încăpea stilul profund realist de joc, modern prin însuși faptul că transmite inteligent și viu spiritul unei piese clasice în modalitatea expresivă a vremii în care se produce. Din acest punct de vedere, orice premieră are câtimea ei de noutate, pusă în grila artei mai mult sau mai puțin eficient, inspirat. Dacă viziunea regizorului citește sensurile cu fantezie consonantă cu vremea, cine ar contesta buticurile care apar pe fundalul târgușorului din *O scrisoare pierdută* și faptul că *Tipătescu* urmărește atacul public al lui *Cațavencu* la televizor, ca în spectacolul lui Tocilescu? Iar dacă fantezia sondează subtextul ridicol al relațiilor, cine ar pretinde ca *Jupân Dumitrache* și *Veta* să nu se ia în serios, ca în spectacolul lui Mănițiu cu *O noapte furtunoasă?* Trebuie neapărat să fie gelos jupânul pe *Chiriac* că nu se culcă cu el, ci cu consoarta, ca într-un spectacol obscen, ca să fie ceva nou? Sau să vină *Rică* la *Zița* cu chiote și lăutari când se face lampa mai mică, stârnind câinii, câtă vreme incursiunea lui în mahalaua „angelului radios" trebuie să se petreacă pe furiș? Multe „nopți furtunoase" țin să reproducă încrengătura schelelor pe care caută scăpare Rică, în echilibristică mai mult sau mai puțin reușită – unii o fac cu haz și vioiciune, mulți într-o hărmălaie care anulează efectul monologului magistral al celui urmărit apoi. Într-un spectacol recent, peste schelăria care parcă sugrumă scena, un reflector luminează tricolorul atârnat pe fundal, la începutul și sfârșitul peripețiilor, care n-au nici o legătură cu emblema nației – ce rost are? Toate aceste „noutăți" sunt din spectacole profesioniste, unde criteriul estetic balansează după orgolii.

Am văzut undeva un excepțional spectacol profesionist la o casă de cultură cu merituoase inițiative, „Nicolae Bălcescu", strada 11 Iunie. Cu o trupă de actori de la

Silviu BIRIŞ şi Luminţa ERGA

mai multe teatre, majoritatea tineri, care joacă, după câte înţeleg, *de plăcere* **Noaptea furtunoasă,** fără nici o pretenţie de a epata cu ceva nou, ci doar cu dorinţa de a reda cât mai firesc şi cu convingere sensul real al peripeţiilor. Şi urmărind asta, cu discernământ şi seriozitate profesională, au descoperit uimitoare nuanţe comice ale relaţiilor dintre personaje, ale situaţiilor farsei, ale momentelor „furtunoase", pe care le-au pus în valoare cu o fantezie inepuizabilă şi o vervă contaminantă. Nimic nu e căutat, ostentativ, nu vine din afară, ci e în spiritul piesei şi în logica jocului, cu o trăire exemplară şi un haz irezistibil. Piesa o ştim şi parcă nu ştim cum va reacţiona *Veta, Ziţa, Chiriac* aici, cum va scăpa Rică de ameninţare, cum se va linişti jupânul după ce găseşte legăturica roşie în pat, pe care a văzut-o tot timpul la gâtul lui *Chiriac.* Ştiam, dar nu bănuiam că *Spiridon* poate fi un *spiriduş* al casei, care ştie tot, vede tot, precupeţeşte tot, cu şmecheria celui ce profită precoce de metehnele maturilor pentru a-i trage în piept, ca fumul de ţigară sorbit cu voluptate într-o clipă liberă. Sau vişinata dată pe gât într-un moment de neatenţie a protagoniştilor. Mişună pe-acolo, argint viu, mic şi cu ochii scăpărători, dând dintr-o perspectivă nebănuită mai multă savoare şi rezonanţă întâmplărilor. Fără să alerge *Rică* pe schele, că nici nu sunt în spaţiul modest al sălii fără scenă, culege aplauze în clipa lui de răgaz când relatează goana nefericită, descoperind într-un colţ o icoană a sfântului invocat şi apărându-se cu ea când e încolţit, ca un scut divin; perplexitate, săbiile ezită. *Ziţa* şi *Veta* îşi trăiesc cu patimă ardoarea amoroasă, de a cărei naturaleţe n-ai cum să râzi, ci numai de expresia ei teatralizată parodic. Jocul are ritm alert, tensiune reală, prospeţime şi farmec pe care nu le bănuiam la o montare nouă a celebrei comedii, fără zorzoane inedite.

Cine a realizat excepţionala faptă artistică? O tânără regizoare la început de drum, Teodora Câmpineanu, care a păşit, cum zice, „în această lume fascinantă, cu personaje de o candoare sordidă, ce trăiesc la graniţa dintre tragic şi ridicol", cu respect pentru autenticul Caragiale, care e numai în sufletul viu al operei şi nu în ţâfna

modernistă a cuiva. Respectul nostru pentru harul cu care l-a aflat, deslușindu-i palpitul omenesc și admirație pentru măiestria cu care ni l-a înfățișat cu o echipă din care doi experimentați, Niculae Urs *(Jupân Dumitrache)* și Alexandru Georgescu *(Ipingescu)*, sunt contaminați de elanul irezistibil al tinerilor parteneri Vlad Zamfirescu *(Chiriac)*, Simona Popescu *(Spiridon)*, Silviu Biriș *(Rică Venturiano)*, Luminița Erga *(Veta)*, Alina Berzunțeanu *(Zița)*.

Ioana ANGHEL-ICHIM

S-ar fi vrut o cronică...

Prin ce se definește ori se individualizează o generație?! Prin anul absolvirii, printr-un spirit comun, prin generarea unui curent de opinie ori a unei mode, elaborându-și un manifest? Poate.

Poate că cei care au studiat și au absolvit Facultatea de Teatru în anii '90, fie ei actori, regizori, teatrologi ori coregrafi, nu reprezintă o generație în sensul pur al cuvântului. Mai mult ca sigur nu sunt nici o generație de aur, nici de sacrificiu, nu au revoluționat sau inovat în vreun fel universul teatral românesc.

Poate că este vorba doar de promoții debusolate, cu profesori–mituri, secondați de asistenți neexperimentați, îndrumați uneori de profesori-fantomă, alteori de adevărate personalități teatrale, într-un sistem pedagogic și metodologic aflat la rându-i în derivă, dar căutându-și continuu drumul, într-un amestec de principii, de teorii și de tradiții. Așadar, școala postrevoluționară de teatru a îndrumat studenții cum a putut ea mai bine la momentul respectiv spre un teatru aflat și el într-un proces de transformare – de la o artă a subtextului, de la un teatru făcut cu pumnul și gura la unul totalmente libero în exprimare și concepție, în opțiune.

Poate că pe aceste nisipuri mișcătoare oamenii tineri din teatru nu au „dovedit" că reprezintă o generație... de aur, de sacrificiu, revoluționară... Și totuși, în cei câțiva ani de când joacă și montează absolvenți ai anilor '90, s-a putut vedea cu limpezime un lucru cert: sunt promoții de actori, regizori, teatrologi, coregrafi TALENTAȚI!!!

Toate aceste gânduri s-au îngrămădit pe hârtie datorită bucuriei pe care mi-a provocat-o un spectacol cu „Noaptea furtunoasă" a lui Caragiale pus în scenă de o tânără absolventă a unei școli particulare de regie – Teodora Câmpineanu – și jucat exemplar de tineri actori – Silviu Biriș *(Rică Venturiano)*, Alina Berzunțeanu *(Zița)*, Luminița Erga *(Veta)*, Simona Popescu *(Spiridon)* și Vlad Zamfirescu *(Chiriac)*. Lor li s-au alăturat mai puțin tinerii Alexandru Georgescu (*Nae Ipingescu)* și Nicolae Urs *(Jupân Dumitrache)*.

De multă vreme renunțasem să cred că aș mai putea râde cu poftă la vreuna dintre comediile lui Caragiale. Când fiecare cunoaște textul aproape replică cu replică, când toți am văzut nenumărate montări, mă întrebam ce ar mai putea să urmeze măcar la *Noaptea furtunoasă*. Și totuși eu personal am primit o explicație clară – talentul. Doar talentul, desigur însoțit de multă, multă muncă, poate da unicitate și adevăr textului dramatic. Iar această montare, realizată într-o oarecare casă de cultură, făcută din sărăcie (nu au existat bani nici pentru montare, nici pentru plata, măcar simbolică, a artiștilor), debordează de farmec și umor, păstrând totodată sensul clasic al textului lui Caragiale. Fără urmă de pretenții originalo-novatoare, mahalaua reînvie autentic sub ochii noștri. Relațiile se conturează evident între personaje, replicile arhicunoscute sunt susținute actoricește impecabil.

Așadar, eu personal, cu toate că poate suna pompos, vreau să le mulțumesc celor ce „au făcut" această *Noapte furtunoasă* pentru că, încă o dată, cu acest spectacol, această generație, poate buimăcită de mersul istoriei, arată că are într-adevăr talent și, implicit, valoare! Există!

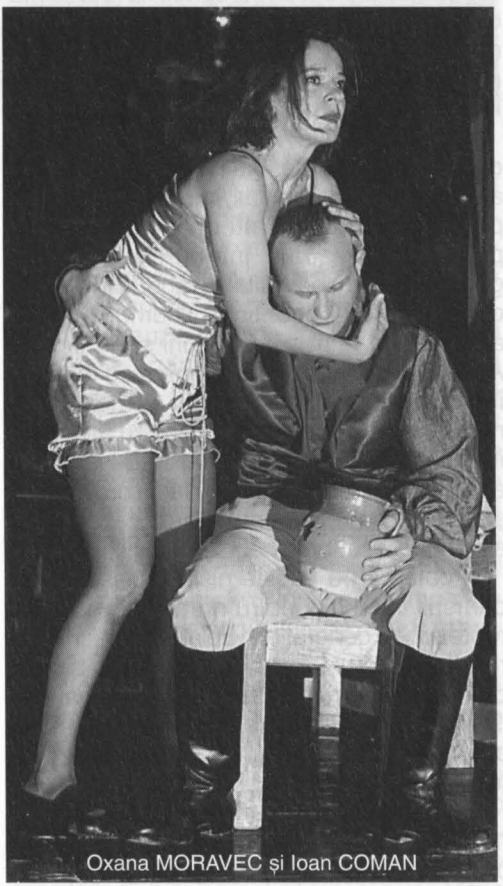
Oana BORŞ

O citire posibilă

Dezvăluirea specificităţii pe care lumea lui Caragiale o conţine, conservată se pare şi în formele noi este, în exegezele scenice ce atacă aceste partituri, scopul urmărit. Opera dramaturgică a autorului nici pe departe „descriptiv vizulă", o lume fără obiecte, vidă pare a da libertate regizorilor în a crearea universului caragialesc. Autenticul vine însă din bogăţia de valenţe ale personajelor surprinse cu o mare acuitate care aduc prin prezenţa lor, prin particularităţile caracterizante o întreagă lume vie şi localizată. „Spectacolul (...) va redescoperi pe verticala lecturii mecanismele funcţionării şi perpetuării acestei lumi care este ROMÂNUL." Este mărturia de intenţie a regizorului Lucian Sabados, care a montat *O noapte furtunoasă* pe scena teatrului pe care îl conduce, Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti. Ţesătura transpunerii ploieştene are o anume coloratură localizată a mahalalei. Acea deschidere românească în care spaţiile de vieţuire sunt înghesuite, iar vecinul devenind martorul a ceea ce se întâmplă alături, căci funcţia gardului este doar de limitare, nu şi de izolare. Astfel, aici, decorul, prin a sa concretete şi consistenţă în amănunt dă imaginea unui curţi obişnuite. Îmbinarea între detaliul realist şi convenţia peretelui rupt (soluţie aleasă pentru a da în libertate de mişcare în spaţiu) nu converge însă. Atmosfera, ca suport al situaţiilor, este realizată prin jocul de plan doi. Gest şi acţiuni adiacente îmbracă discursurile, îndreptându-le către un spectacol al vieţii mărunte. Soluţiile nu se susţin întotdeauna, căci apar deplasări către nuanţări paralele, către o construcţie de acţiuni în sine ce dau sentimentul minimalizării şi pierderii pe alocuri a substanţei.

Cu toate acestea, transpunerea scenică a lui Lucian Sabados poartă marca normalităţii şi acelei specificităţi dorite, lăsând personajele a se dezvălui cu particularităţi plauzibile. *Jupân Dumitrache*, în întruchiparea a lui Niculae Urs, este credulul naiv, uşor retard, a cărui problemă de onoare prin lipsa de adâncime a personajului nu pare decât o formă golită, fără implicaţii emoţionale adevărate. Ca pereche i se alătură *Ipingescu* (într-o intrepretare uşor expozitivă a lui Mihai Coandă), aflat pe undeva la polul opus, o imagine a „ţoţ-ului". Ioan Coman realizează un *Chiriac* corect conturat, ca şi Ion Radu Burlan în *Spiridon*. Nu acelaşi lucru se poate spune despre Oxana Moravec, prezenţa destul de palidă în *Veta*. Nici Ada Simionică nu-şi fructifică pe deplin talentul în *Ziţa*, personaj căruia nu-i speculează toate valenţele. Rol mai închegat în ridicolul său este *Ricâ Venturiano*, realizat de Dragoş Câmpan, care rămâne însă tributar altor creaţii actoriceşti anterioare reţinute în memorie.

Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti – O noapte furtunoasă **de Ioan Luca Caragiale. Regia artistică şi ilustraţia muzicală: Lucian Sabados. Scenografia: arh. Cosmin Ardeleanu. Distribuţia: Niculae Urs, Mihai Coandă, Ioan Coman, Ion Radu Burlan, Dragoş Câmpan, Oxana Moravec, Ada Simionică.**



Oxana MORAVEC şi Ioan COMAN

CARAGIALE ȘI URMAȘII

Teatrul Național Craiova propune în această stagiune un nou proiect repertorial, intitulat ***Caragiale & Co***. Prilejul inițierii lui este dat, bineînțeles, de celebrarea **Anului Caragiale – 2002**. În cadrul proiectului, Naționalul craiovean își propune să prezinte, pe lângă dramaturgia caragialiană, și piesele altor scriitori români, care intră în istoria teatrului românesc alături de **Nenea Iancu**, fie pentru că se apropie de el din punct de vedere valoric, fie pentru că s-au născut în același spațiu geografic. Până acum au fost realizate spectacolele *D'ale carnavalului* și *Năpasta* de **Caragiale**, *Somnoroasa aventură* de **Teodor Mazilu**. Vor urma și alte montări după piesele dramaturgilor: **Eugen Ionescu** (*Delir în doi*), **George Ciprian** (*Omul cu mârțoaga*), **Dumitru Dinulescu** (*Casa cu țoape*). Proiectul este sprijinit financiar de **Ministerul Culturii și Cultelor**.

Irina IONESCU

Echilibru inspirat

Pusă în balanță și cu bune și cu nereușite, montarea regizorului Kincses Elemér după *Năpasta* lui Caragiale rămâne totuși un spectacol notabil. Exagerările de dragul inovației, încărcarea inutilă a unor scene, atipicul și derizoriul rezolvării altor situații devin la un moment dat neglijabile în raport cu emoția intensă transmisă de actorii Valentin Mihali (*Ion*) și Natașa Raab (*Anca*).

Va trebui să trecem cu vederea și multe alte elemente considerate astfel detalii nesemnificative. Printre ele, gesturile largi și violente, toate insuficient sau chiar deloc justificate, gesturi de care este plin jocul lui Constantin Cicort (*Dragomir*), acțiunile neverosimile precum împroșcarea decorului cu vinul dintr-o carafă sau sugestiile pretențioase ale regizorului care folosește o bucată de turtă dulce cu oglindă pentru reflectarea momentelor obiectivării și recunoașterii faptelor.

În raport cu textul, montarea nu propune diferențe semnificative, regizorul dorind, în primul rând (așa cum declară într-un interviu acordat lui Patrel Berceanu), o „echilibrare a virtuților și păcatelor eroilor", precum și scoaterea „încă o dată la suprafață" a talentului, care consideră că-i definește pe actorii distribuiți.

Valentin MIHALI și Natașa RAAB

Excelent în rol este într-adevăr Valentin Mihali, el compunând un personaj cu treceri rapide și neforțate, de la înduioșarea cu care cere să fie miluit la plâns liniștit, apoi la amărăciune și chiar la convulsii terifiante. Natașa Raab este, conform acțiunii firești a piesei, foarte puternică, deloc lacrimogenă și are, în plus, o voce comparabilă cu cea a Mariei Tănase din repertoriul căreia a și împrumutat, de altfel, câteva melodii. Tudorel Petrescu (*Gheorghe*) poate fi menționat, la rândul lui, dar numai cu o evoluție de dimensiuni modeste.

Scenografia realizată de Lia Dogaru pentru spațiul Sălii Studio *Marin Sorescu* a creat, prin așezarea publicului față în față și plasarea spațiului de joc între cele două rânduri de gradene, o mulțime de unghiuri subiective datorită faptului că, de cele mai multe ori, jucându-se cu spatele la o parte din public, mimica actorilor aflați în această situație era mai mult ghicită din felul în care reacționau partenerii lor de scenă sau după impresia lăsată asupra spectatorilor.

Teatrul Național Craiova – Năpasta **de I.L. Caragiale. Regia: Kincses Elemér. Scenografia: Lia Dogaru. Distribuția: Constantin Cicort, Tudorel Petrescu, Valentin Mihali, Natașa Raab. Data reprezentației: 11 mai 2002.**

Oana BORȘ

Un Mazilu cu iz absurd

Foto: Florin Chirea

Valer DELLAKEZA și Romanița IONESCU

Păstrând spiritul caragealean prin finețea observației, prin acea aplecare și plăcere de a privi cu lupa comportamentul uman și, apoi, prin sarcasmul comentariului, dramaturgia lui Teodor Mazilu este o prezență absolut justificată în proiectul Teatrului Național din Craiova, *Caragiale&Co.*

În opera autorului postbelic, contextul social este determinat. Poate pentru că a fost contemporanul unei epoci speciale, așa cum specială este oricând impunerea forțată a unei noi doctrine. Ridicolul personajelor sale își trage seva din această stare de fapt, căci sunt privite în zbaterea – inconștientă, de altfel – de a-și îmbrăca idealurile firești într-o logică improprie, pe care „morala" o statutează însă. Raportarea la o realitate foarte bine delimitată temporar face ca opera sa să fie o zonă evitată de regizorii momentului.

Ștefan Iordănescu încearcă, însă, prin montarea sa după *Somnoroasa aventură*, pe scena Naționalului craiovean, o îndepărtare a lumii lui Mazilu de această datare. Incizia sa este radicală, însă, căci extrage din

această lume foarte clar conturată, o singură dimensiune, aceea a absurdului pe care o potențează și o transformă în osatura spectacolului. În piesele lui Mazilu, absurdul se insinuează însă doar la nivel de sintaxă, ca reflex al inadecvării între regula firească și cea recent canonizată. Aici, însă regizorul folosește elementele absurdului ca structuri morfologice ale discursul său scenic. El construiește o lume alienată, în care personajele se decupează distinct. Relațiile dintre ele, care au o coerență clară, impusă de structura realistă a piesei, sunt astfel dirijate încât se anulează. Iar una dintre fațetele teatrului absurd, lipsa de comunicare, devine cheia transpunerii lui Ștefan Iordănescu. Se pierde astfel, savoarea pe care lumea maziliană o are și care se naște din comicul dialogului și al situației concrete. Iar la nivel imagistic se tinde spre acea zonă a teatrului vizual care uzează de efecte adjuvante: fum, jocuri de alb și negru al imenselor uși care se deschid și se închid în jurul scenei și prin care pătrund eroii, minuscule fărpturi în raport cu imensitatea decorului, și care se pierd apoi în scena goală, dând măsura ridicolului lor. Apar de altfel și rezolvări expozitive, neduse până la capăt: imaginea Cartaginei în flăcări.

Cum apar personajele în această lume reinventată de Ștefănuț Iordănescu?

Domnul Gherman (Valeriu Dogaru) este singurul care capătă o coloratură concretă: securist. Ticurile și reacțiile îl demască, frustrările la care viața l-a obligat îl fac a visa schimbarea pe care o găsește sinonimă cu căsătoria, dar care nu are nimic de-a face cu iubirea. *Mătușa Cleo* (Iosefina Stoia) este femeia ajunsă la o vârstă matură, care nu știe să îmbătrânească. De aceea i se par imposibil de înțeles noile idealuri ale tinerei sale nepoate, *Gabriela* (Romanița Ionescu), care, de fapt, se dovedesc simple toane ale unei infantilități entuziaste. *Manole* (Angel Rababoc), curtezanul *Gabrielei*, este imaginea unui teribilism juvenil, creionată cu ironie. Dar, poate cel ce dă cel mai bine măsura valorii sale, este *Valer Dellakeza* în *Ogaru,* care, cu finețe, face trecerea între asumare și joc, aducând pe scenă tristețea unui Charlot îmbătrânit.

Teatrul Național Craiova – Somnoroasa aventură **de Teodor Mazilu. Regia: Ștefan Iordănescu. Decoruri: Viorel Penișoară –Stegaru. Costume: Lia Dogaru. Muzica: Ildiko Fogarassy. Mișcarea scenică: Lorett Enache. Distribuția: Valeriu Dogaru, Iosefina Stoia, Romanița Ionescu, Valer Dellakeza, Angel Rababoc.**

Irina IONESCU

Forța unei lovituri de teatru

Răsfățat al scenei românești de după 1989, Matei Vișniec este jucat în continuare cu mult succes, chiar dacă piesele sale cu subiect politic, piesele care descriau raporturile dintre omul simplu și puterea opresantă, dintre călău și victimă, sau cele despre spălarea creierelor nu mai interesează atât de mult, cum se întâmpla în urmă cu câțiva ani.

Frumoasa călătorie... aleasă de regizorul Mircea Cornișteanu și realizată, în stagiunea trecută, la Teatrul Național din Craiova este, în consecință, o piesă complet diferită de cele menționate anterior, fiind – în esență – „o poveste de dragoste în care femeia apare... ca destin, ca iubire, ca inițiere", după cum declară însuși autorul. Este scrisă „într-un registru

oniric, fantastic", realist, având „însă în interior un nucleu metafizic ce izbucneşte la un moment dat". Acţiunea se desfăşoară pe parcursul a nouă nopţi de dragoste pe care femeia-fantasmă le oferă victimei sale înaintea misterioasei călătorii spre eternitate. Deşi debutează sub semnul incertitudinii, povestea de iubire a celor doi evoluează cu forţa unei adevărate lovituri de teatru spre o parabolă a ciclurilor vieţii, ale morţii şi ale vieţii, din nou, cicluri care, ni se sugerează, uşor pot fi şi inversate. Nu lipsesc în doze discrete nici lirismul, nici umorul, nici încărcătura dramatică, existând astfel din plin premisele unui spectacol reuşit.

Piesa este montată în două registre distincte: unul realist – preponderent şi minimalist, susţinut de cei doi actori distribuiţi, şi altul simbolic – reprezentat scenografic printr-o combinaţie inspirată de oglinzi şi jocuri de lumini, care soluţionează imaginile poetice din final.

La nivel interpretativ nu se poate vorbi totuşi decât despre nişte prestaţii decente, marcate accidental de nuanţe ironice, nostalgice sau chiar anecdotice.

Punctele forte rămân deci textul şi finalul vizual al spectacolului, el sugerând cel mai bine dimensiunea transcendentală a poveştii, pe care Matei Vişniec o ascunde printre scenele unei piese aparent bulevardiere.

Teatrul Naţional Craiova – Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt **de Matei Vişniec. Regia: Mircea Cornişteanu. Scenografia: Lia Dogaru. Ilustraţia muzicală: Mircea Cornişteanu, Valentin Pârlogea. Distribuţia: Valentin Mihali, Romaniţa Ionescu. Data reprezentaţiei: 12 mai 2002.**

Romaniţa IONESCU şi Valentin MIHALI

Elisabeta POP

Sărbătoare cu rezerve

Spectacolul de la Oradea cu piesa lui Molière **Dom Juan** este un examen de diplomă. O spunem de la început, pentru că, așa cum se întâmplă la mai toate examenele, studentul vrea să-i arate profesorului că știe carte, că s-a pregătit. Și nu de puține ori el arată chiar în exces. Acest spectacol care, în mare parte, poate fi socotit o certă realizare, este minat și el de excese în toate direcțiile. Se bate tot timpul la toba mare, chiar și când scena nu cerea decât câteva acorduri la pian... Și pentru că totul este în exces, mărit de câteva ori, pentru că nu s-a economisit nimic, nici materiale, nici muzici, nici lumini, nici talent actoricesc, el lasă unora (și nu sunt puțini) impresia că se află în fața unui mare spectacol. Ei bine, nefiind ceea ce numim în mod curent chiar un eveniment teatral, acest spectacol constituie totuși un vârf al stagiunii în curs, o lucrare de nota 9, dacă (judecând după criterii didactice) nu chiar zece. Voi încerca să explic de ce.

Teatrul a avut în repertoriu acest titlu, ca propunere a altui regizor care n-a mai putut onora promisiunea. Radu Nichifor avea, din întâmplare sau nu, această comedie în portofoliul său, acceptând imediat colaborarea. Tânărul Radu Nichifor a dorit să dea examen cu un spectacol atent gândit în cele mai mici amănunte, în toate articulațiile sale, un spectacol temeinic și original. Ideea lui a fost să monteze un *Dom Juan* nu atât despre arhicunoscutul seducător, despre care s-au scris mii și mii de pagini, și s-au montat mii de spectacole, ci, mai ales, despre cum s-a jucat, în cele mai diverse epoci, acest interesant și controversat personaj. Și iată-ne martori, la cum credea regizorul că se juca *Dom Juan* chiar și înainte de nașterea lui, ca personaj (se pare că-l întâlnim pentru prima dată la Tirso de Molina, în secolul XVI): în Grecia antică (?), în teatrul clasic francez, în teatrul renascentist englez, la asiatici și, de ce nu, la ruși...

O idee îndrăzneață și, după câte știm, originală, dar care, e limpede, necesita o stăpânire perfectă a stilurilor de joc, ceea ce nici nu s-ar putea pretinde unui june regizor, la începutul carierei...

Urmând dorința fermă a lui Molière, Radu Nichifor a montat o comedie și nu te miri ce sofisticărie filosofică... Dar, oricât de lăudabile i-au fost intențiile, el mai cade ici-colo în păcatul eseizării, dacă pot să spun așa, a comentariului doct, a lungirii inutile a unor scenuțe ce ar fi trebuit jucate simplu.

Vioara Bara, scenograf de mult verificat, a gândit, generoasă, pentru tânărul ei coleg, nu unul, ci mai multe cadre de joc, impecabil gândite și realizate tehnic, costume superbe, nefăcând economie, așa cum, cel puțin la unele teatre din țară, simțim că se face. Spectacolul s-a bucurat de colaboratori de marcă, atât coregrafa talentată și harnică, Victoria Bucun, cât și compozitorii locali, binecunoscuții Florian Chelu și Mircea Laszlo Horvath, cu toții alcătuind o echipă sudată care a dat strălucire spectacolului, prin contribuții profesioniste.

Dacă tot a vrut să joace comedie „de-a lungul secolelor", mi s-a părut normal să apeleze la unul dintre cei mai potriviți actori de comediei ai

trupei orădene, la Petre Panait. Din nefericire însă, actorul a avut mai puțin umor decât ne așteptam, fiind chiar mai bun în scenele dramatice: de pildă în scena cu tatăl său, cu *Don Luis* sau în scena cu *Comandorul* (mai puțin ne-a convis în cea cu *Dona Elvira,* scena rusească, dacă nu cehoviană, poate tolstoiană sau chiar dostoievskiană). Las' că mulți dintre cei prezenți n-au prea înțeles ce caută țigăncile și cântecele țigănești și ruseștí într-o scenă din care tocmai ieșise *Domnul Dimanche*... sau tocmai intra... *Don Luis.*

Petre Panait a rămas, din păcate, la suprafața lucrurilor, la enunțul lor, dar totuși a avut câteva momente excepționale: mai toate scenele cu *Sganarelle* – admirabil interpretate de un actor de o mobilitate fantastică, Richard Balint. El a știut să dozeze și să armonizeze mișcarea cu vorbele, „colorând" toate scenele în care apare.

Mariana Presecan, actriță de linia-ntâi a trupei orădene, creează o *Elviră* ușor agasată de infidelitățile lui *Dom Juan,* cu mici iritări femeiești, pentru ca în scena dinspre final, a „judecății", cea în stil „à la russe", să dea la iveală calitățile ei de actriță dramatică, totul atestând profunzime și extremă seriozitate profesională.

Se cuvine să amintim numele tuturor actorilor care au compus, cu mijloace dintre cele mai diverse, în tonalitatea propusă de regizor, personaje episodice excelente: Ileana Iurciuc, Don Guzman, într-un travesti plin de umor – o mică bijuterie – Sebastian Lupu, într-o formă excelentă, un *Pierrot* fermecător, inteligent și vioi, fără să cadă în vulgar, Alexandru Rusu, un *Don Alonso* sobru, George Voinese, un *Don Carlos* sigur și ferm, Marcel Popa, o creație greu de uitat în *Don Luis* (întoarcerea la scenă a... pensionarilor e, iată, cât se poate de binevenită), Dorin Presecan, un *Comandor* cu o ținută scenică de invidiat, rostire impecabilă a textului, un glas tunător, a fost o apariție surprinzătoare, Doru Fârte, un *Domn Duminică* a cărui credulitate și naivitate răzbate dincolo de viclenie, Ion Ruscuț și Sorin Ciofu, în două travestiuri fermecătoare, *Simonette* și *Mathurine,* Angela Tanko, prezență misterioasă, o *Moarte roșie,* atrăgătoare, mereu prezentă, ca un memento, în preajma lui *Dom Juan*... și, în fine, dar cu admirație sinceră, Șerban Borda, actor tânăr și de un talent de-acum verificat în multe roluri, având sarcini multiple în acest spectacol, duse, toate, la bun sfârșit. E un mim (celălalt, Pavel Sârghi, se află în pandant fericit cu el) care deschide spectacolul, agață, nu fără emoție, cortina de mătase roșie (un început foarte frumos al spectacolului – publicul urmărind cu interes prologul propus de regizor), este apoi *Charlotte* cea rea de muscă (un travesti cât se poate de reușit). Cei doi mimi acoperă – și din necesități de schimbare de decor – momentele dintre scene, dar aceste momente mi s-au părut că lungesc nepermis de mult spectacolul, care, cu puțină atenție s-ar fi putut concentra la două ore și jumătate, nu trei și ceva, cât ține acum.

Publicul a aplaudat cu frenezie, cucerit de frumusețea scenelor, de dăruirea artiștilor, de ideile novatoare ale viziunii scenice, de frumusețea decorurilor și a costumelor, de aerul extrem de sărbătoresc și pozitiv care plutea de mult în jurul spectacolului, anunțând, dacă nu un eveniment teatral chiar de excepție, oricum, un spectacol solid, impunător, o autentică seară de sărbătoare. E bine, e foarte bine și atât: orașul are nevoie de asemenea momente plăcute, chiar dacă, mai cârcotași, cronicarii, exprimă, firesc, și rezerve.

Teatrul de Stat Oradea. Dom Juan de Molière. **Traducerea: Alexandru Kiriţescu. Regia: Radu Nichifor. Scenografia: Vioara Bara. Asistent scenografie: Marinela Asăvoaie. Coregrafia: Victoria Bucun. Coloana sonoră: Florian Chelu, Mircea Laszlo Horvath. Distribuţia: Petre Panait, Richard Balint, Ileana Iurciuc, George Voinese, Alexandru Rusu, Marcel Popa, Şerban Borda, Sebastian Lupu, Doru Fârte, Petre Ghimbăşan, Mariana Presecan, Sorin Ciofu, Angela Tanko, Ion Ruscuţ, Linda Györgyi, Zentania Lupşe, Mihaela Gherdan, Andrian Locovei, Igor Lungu, Corina Cernea, Simona Nica, Mona Erhan, Adrian Marian, Adrian Surducan. Premiera: februarie 2002.**

Matematica şi sufletul

KISS TÖRÉK Ildikó şi VARGA Vilmos

E cert că scriitorul Kocsis István ştie să scrie monodrame. Personajele sale stau singure în scenă o oră şi se confesează fără să plictisească şi fără să obosească. Monodramele lui au virtuţi certe: sunt dense fără să fie lungi, sunt emoţionante fără să cadă în melodramatic, sunt moderne

fără să uzeze de te miri ce exhibiționisme.

Directoarea Studioului KISS, doamna Kiss Török Ildikó, a susținut ea însăși acum mai mulți ani, în cadrul unei ediții a Festivalului de teatru scurt, un excelent spectacol *Béthlén Kata* de Kocsis István.

Acum, în teatrul pe care-l conduc cu mână sigură cei doi actori, soții Varga Vilmos și Kiss Ildikó, a avut loc o nouă premieră cu monodrama – devenită prin voința regizorului dramă – *Bolyai János*.

Nu e ușor să te apropii, nici ca dramaturg, nici ca actor de destinul atât de aparte al celebrului matematician maghiar transilvănean, Bolyai. Ce l-a atras oare spre personalitatea covârșitoare a celui obsedat de cifre și figuri geometrice, de cel al cărui nume se leagă de abstracta, pentru orice artist, geometrie neeuclidiană?

Bănuiesc doar că actorul a descoperit, cu uimire, dincolo de mintea genială, de rigiditatea omului de știință, o inimaginabilă fragilitate sufletească ce-i venea dintr-o sensibilitate peste care pluteau semnele schizofreniei de care a suferit.

Actorul (și regizorul) Varga Vilmos a descoperit, dincolo de ariditatea matematicii, a demonstrațiilor perfecte, zbuciumul tulburător al oricărui creator autentic – ceea ce-l și apropie de universul creator al actorului, și anume setea de armonie, de frumos, de adevăr, de bine. Mintea strălucită a matematicianului se întuneca încet-încet, distrusă de ravagiile bolii, dar el stăruia în convingerea, devenită obsesie, că numai credința asociată cu știința pot, sunt capabile să-l mântuie pe om, să-i aducă armonia fără de care haosul pune stăpânire pe el.

De aceea stau alături, într-un cadru bine gândit, echerele, pătratele, cercurile, patrulaterele, triunghiurile, schița – doar schița! – unei viori și o floare.

Matematicianului zbuciumat și ros de îndoieli în perimetrul științei îi stă alături Visul însuși, întruchipat de o femeie diafană, grațioasă, aproape ireală, celestă. Kiss T. Ildikó vine în scenă mereu în momentele de cumpănă ale omului de știință, aducând un gând neterminat, o întrebare rămasă fără răspuns, o îndoială, o speranță...

Bolyai poartă o cămașă albă, de bumbac, aproape țărănească, iar ea dantele albe, fine, străvezii.

Cadrul în care joacă mi s-a părut foarte potrivit: o sală de muzeu a bisericii reformate, cu vitrine cu cărți vechi și rare. Luminile și muzica bine alese completează fericit spectacolul.

Am admirat simplitatea și profesionalismul lui Varga Vilmos, care, cu mijloace dintre cele mai simple, dar nu la îndemâna oricui, creionează acest personaj atât de complex. Nu câtă matematică, câtă geometrie știa el a voit să ne arate actorul, ci de câtă tandrețe ar fi avut el nevoie în viața sa. Simțim cum îl doare sufletul obosit, incapabil să se bucure de o viață normală, de femeia iubită (se știe că cei doi Bolyai, tatăl și fiul, au iubit cu patimă aceeași femeie).

Spectacolul nu răspunde întrebărilor. Le pune doar discret, lăsând spectatorului posibilitatea de a medita... A fost o seară minunată, de teatru adevărat.

Teatrul Studio Kiss – Oradea. Bolyai János **de Kocsis István. Regia: Varga Vilmos. Distribuția: Varga Vilmos, Kiss Török Ildikó. Premiera: martie 2002.**

Claudia LIPAN

În marea trecere...

Ce se poate spune despre un om care trăiește experiența unei morți clinice și apoi se întoarce printre cei vii, aducând cu sine mesajele celor care nu mai sunt printre noi? Că e un norocos. Că nu mai e lucid la minte. Că e un profet. Că nu e el. Că e prea de tot. Ne întrebăm cu o curiozitate uluitoare și în conștiința unei „treceri dincolo" lucrurile zilnice capătă alt sens; devin mai complicate, ca un eseu personal, sau mai simple, ca o rezolvare. Doar „trecerea" rămâne aceeași, iar gândul la ea rămâne o taină a noastră, a tuturora, pe care o păstrăm și o căutăm în funcție de ceea ce trăim. Dar ce spun ceilalți? Poate spun că n-au avut vreme, că se gândesc cum mai arată copiii lor, că și copiii au devenit părinți, că simt nevoia să mai audă un ceas ticăind... Așa ne spune *Janko* în piesa dramaturgului Dusan Kovacevic, un personaj neobișnuit de energic pentru *Tărâmul celălalt* căruia îi aparține. Așa ne transmite regizorul Horea Popescu prin montarea, decorul și muzica la care a lucrat pentru acest spectacol.

Profesorul Mihajlo, arheolog de renume care și-a transformat pasiunea într-un muzeu de istorie, moare pe neașteptate, lăsând în urmă licitația pentru casă între copii și vecini, nunta zgomotoasă a foștilor elevi și un ucenic devotat. Dincolo, se va reîntâlni cu soția sa și câțiva necunoscuți care îi vor deveni treptat o a doua familie. Profesorul nu este speriat de ceea ce i se întâmplă, el își poate rezolva și în acest loc enigmele micilor descoperiri din timpul vieții. În plus, cei de-aici sunt pregătiți să îl asiste: *Milica*, soția sa, a găsit deja câteva posibile vestigii. *Brutarul Marko* (Radu Panamarenco) încă mai tânjește după soția sa fâșneață (Rodica Popescu Bitănescu). *Lămâița* (Marius Gâlea), țiganul care s-a înrudit cu acordeonul pe care-l poartă tot timpul după gât, este uimit de îndrăzneala soției de a avea acum alt bărbat. *Doctorul Katic* (Eusebiu Ștefănescu) nu acceptă tehnologia modernă care a invadat cercetarea medicală. *Keser* (Eugen Cristea), ultimul soldat cinstit, se luptă cu patima fiului devenit prea bătrân. Iar fiul, *Janko* (Mircea Andreescu), cu părul alb, cu filosofie și ciroză, este singurul, poate, care se întreabă cu voce tare ce se mai întâmplă cu cei vii.

Virgil Ogășanu este un profesor simpatic, cu fixația oricărui cercetător de a găsi soluții. Jocul lui este credibil, simplu, o transpunere a emoțiilor care străbat sufletul unui om cultivat, dar care nu și-a pus niciodată problema unei alte entități, a unui alt impuls creator generat de un alt spațiu etc. Deși totul îi este necunoscut în această lume, prezența câtorva apropiați îl destinde și nu-i lasă răgazul pentru întrebări. Locul lor este luat de avalanșa amintirilor, copleșitoare, de altfel. Copleșitoare este și dispariția sa pentru fidelul ucenic *Peter* (George Ivașcu), care se va spânzura, posibilitate de a continua munca alături de profesor. A fost la psihiatru, acceptă consultațiile gratuite ale lui *Katic*, se dă drept un ins asocial, repezit, ruinat de mediul înconjurător. George Ivașcu se impune prin farmecul sincerității personajului și a interpretării lui, prin caraghioslâcul ținut în frâu uneori și de câteva replici satirice. Gestul disperat al personajului său scoate în evidență faptul că este mult prea onest și afectuos pentru lumea căreia îi aparține. Mircea Andreescu își conturează foarte bine apariițiile, este cel mai bun purtător al mesajului de dincolo într-un monolog despre speranță, împăcare cu sine și nostalgie, care lasă cuvintele să se rostogolească ca niște sâmburi de adevăr în sala încremenită a Naționalului din București. *Janko* al lui este cel drag al nostru care a plecat. Este fiul devenit tată, maturul care s-a născut bețiv, este supărat foc când se pierde acordeonul lui *Lămâița* de la care auzea sunetele ce-l apropiau puțin câte puțin de ceea ce nu mai poate avea. Recunosc că monologul lui provoacă o mare tristețe printre cei care-l ascultă, dar poate să rupă imediat acest efect prin aerul de pișicher pudic.

Vestea întoarcerii profesorului la viață îi năucește și pe cei vii, și pe cei morți. *Ivan*, fiul profesorului (Mircea Rusu, cu alunecări fine în registrul comic), este buimăcit și nesigur. *Mătușa Anghelina* (Raluca Zamfirescu) își păstrează cu succes calmul. *Bărbierul* (Valentin Uritescu, conturându-și rolul cu sensibilitate) e hotărât să lămurească o dată pentru totdeauna enigma morții clinice. Soția brutarului are frisoane și se înează de emoție. Toți cei de pe tărâmul celălalt vor să le fie transmise mesajele; toți cred că mesajele lor au importanță vitală. Vorbesc repede, incoerent, împoaie capul profesorului *Mihajlo* în credința că vor fi auziți. Și sunt auziți, criticați, luați ca atare, dar mai ales aduși în amintire, așa cum spera fiul-bătrân sub pecetea unui cer înstelat la care privesc și ei, și noi. Finalul piesei, realist și tulburător, continuă ideea că dincolo de toate există o motivație profundă a lucrurilor zilnice – fie ele simple sau complicate.

Teatrul Național București – Tărâmul celălalt **de Dusan Kovacevic. Regia, decorul și muzica: Horea Popescu. Costume: Florinela Popescu Fărcășanu. Traducere: Mariana Ștefănescu. Cu: Virgil Ogășanu, Mircea Andreescu, George Ivașcu, Valentin Uritescu, Raluca Zamfirescu, Eugen Cristea, Radu Panamarenco, Mihai Perșa, Eusebiu Ștefănescu, Mircea Rusu, Rodica Popescu Bitănescu, Gabriela Bibeș, Marius Gâlea. Data premierei: 21 mai 2002.**

REVENIM

Constantin PARASCHIVESCU

La mijlocul lunii septembrie am primit o invitație-surpriză la inaugurarea unui nou teatru în peisajul artistic al Capitalei – teatrul independent „Union", înființat de o fundație care se cheamă Art'millenium, aflat pe dealul Academiei Militare, șoseaua Panduri, după un zid anonim de beton unde numai locaș de artă nu ți-ai închipui că ar fi. Și, totuși, trecând de o intrare strâmtă, dai de un spațiu elegant, prietenos, cu bar și teatru de vară amenajat după toate cerințele și un interior modern, săliță de vreo 70 de locuri, unde se pot prezenta spectacole de montare simplă, dar de adâncime și subtilitate a universului sufletesc. Ceea ce s-a întâmplat cu spectacolul inaugural după *Trei surori* de Cehov, într-o viziune originală și inspirat montată de regizorul Alexandru Vasilache, pe motivul visului de fericire al eroinelor nefericite, intitulat chiar *Olga, Maşa, Irina.* Ele retrăiesc piesa, candoarea aspirației, intensitatea pasiunii, durerea amăgirii, într-o confesiune reciprocă ce le stârnește bucurii copilărești și strigăte înăbușite, zbateri de ființe însingurate și maturizate prea devreme prin suferință, prinse într-o plasă care delimitează tot spațiul de joc și le sugrumă zborul. Trei actrițe în rochii albe însuflețesc destinele, creând uneori momente de reală emoție – Profira Serafim, Silvia Luca, Nicoleta Rusu.

Mazilu și proștii săi

„Totdeauna am fost tulburat de contradicția dintre frumusețea lumii și prostia anumitor persoane", declara Teodor Mazilu într-un articol din 1978. „Ce zăpezi minunate, ce dimineți glorioase și câtă prostie inutilă și arogantă! Am scris comedii fiindcă iubesc frumusețea lumii și disprețuiesc tot ce o poate întuneca".

Proștii reprezintă categoria vizată în satira atât de originală a lui Teodor Mazilu, prin care îi dezvăluie în intimitatea gândurilor și a mărturisirilor cu ascuțimea care face să dispară contrastul dintre esență și aparență. „La mine comicul reiese tocmai din unitatea între aparență și esență", spunea el. Personajele sunt deschise, loiale, au sinceritatea afirmării propriilor sentimente și interese, fără a sesiza cinismul și ridicolul lor, împrumutând până și ticurile inteligenței. Un fel de Agamiță Dandanache, mai canalie decât toți onorabilii târgușorului de provincie prins în febra electorală din *Scrisoarea pierdută,* care-și mărturisește candid șantajul, fără nici o tresărire de jenă. I-a surprins în această modalitate originală de exprimare de la prima sa piesă, *Proștii sub clar de lună,* scrisă în 1961 și reprezentată în 1962, apoi în *Acești nebuni fățarnici, Tandrețe și abjecție, Mobilă și durere,* multe alte piese într-un act care l-au impus ca un satiric virulent al năravurilor contemporane ce degradează speța umană. Spectacolul de debut din 1962, de la Teatrul Bulandra, a fost și interzis după câteva reprezentații, din faimoasă prostie.

Din 1990, piesa s-a reluat pe câteva scene, ușor adaptată la noile condiții, cu un spectacol reușit la Iași, altele mai puțin elocvente în conturarea tipurilor și cu o amputare a titlului, din care a rămas, fără noimă, doar *Sub clar de lună.* Cineva spunea chiar, grăbit și ignorant, că e un dramaturg depășit. Sub influența unui spectacol care

n-a surprins modalitatea specifică a satirei sale, francheţea cinică a prostiei personajelor. La Teatrul independent „Union" se joacă acum, într-o versiune redusă, într-un spectacol realizat de Anca Maria Colţeanu, cu o bună intuiţie a particularităţilor comice ale acestei francheţi şi acestei prostii.

O sală mică, elemente scenografice sumare, scena foarte aproape de noi şi cinci actori tineri care conturează cu pătimaşă naturaleţe şi haz liniile cinice ale personajelor: Ortansa – Profira Serafim, Clementina – Adelaida Zamfira, Emilian – Pavel Bartoş, Gogu – Cristian Toma, Vasilica – Alina Berzunţeanu. Pavel Bartoş şi Alina Berzunţeanu cu o sugestie de ridicol mai pronunţată, de efect...

Profira Serafim, Adelaida Zamfira, Cristian Toma cu o expresie teatralizată convingătoare, subliniind deriziunea moravurilor...

Inaugurat în septembrie 2001, Teatrul independent „Union" e la a doua premieră, după versiunea originală a piesei *Trei surori* de Cehov din spectacolul cu trei actriţe – *Olga, Maşa, Irina* – şi anunţă a treia, cu piesa lui Matei Vişniec în două personaje, *Buzunarul cu pâine*. O iniţiativă particulară ce merită salutată, pentru programul serios pe care şi-l propune şi pentru stăruinţa de a-l promova cu mijloace adecvate talentului şi artei autentice, în pofida priorităţilor comerciale la care ar supune-o vremea.

Alina MANG

O preluare

După Teodor Mazilu (*Proştii sub clar de lună*), în atenţia Teatrului Union intră un alt dramaturg român contemporan, Matei Vişniec. Presupun că nu este o întâmplare alăturarea celor două nume în repertoriul teatrului şi că renumele lui Vişniec a reprezentat unul dintre motivele preluării acestui spectacol, realizat, mai demult, sub altă „pălărie". Este de aplaudat o asemenea iniţiativă de promovare a dramaturgiei autohtone, într-o vreme când se vorbeşte tot mai mult despre o criză a scrisului pentru scenă în general şi când oamenii de spectacol simt nevoia să apeleze tot mai des la dramatizări.

Dar, prin „adoptarea" acestei montări, Teatrul Union, aflat încă la început de drum şi încercând să-şi formeze un public propriu, şi-a asumat un risc. Textul lui Vişniec este dificil, cu multiple înţelesuri şi conţinând două partituri actoriceşti nu tocmai ofertante, greu de susţinut, orice notă falsă în interpretare fiind foarte uşor de remarcat; o piesă ce solicită ca lectura regizorală să-i confere dinamism. Fiecare scenă şi replică trebuie să le stârnească celor prezenţi în sală curiozitatea în legătură cu misterul „câinelui" din fântână, să-i facă să participe, să aştepte – dacă se poate, cu sufletul la gură – deznodământul poveştii, în speranţa că vor afla „adevărul". Numai acumularea treptată a acestei tensiuni ar împlini spectacolul.

La Union ea doar s-a înfiripat. *Buzunarul cu pâine* este un spectacol gândit coerent, cu respect faţă de autor şi de spectatori, însă lipsit de forţă. Bine adaptat spaţiului intim al sălii, jocul lui Vasile Toma şi Ion Grosu a demonstrat că ei au înţeles sensurile piesei şi „umorul trist" al lui Matei Vişniec; pe scurt, am văzut doi actori dotaţi, care şi-au interpretat rolurile corect. Dar atât.

Teatrul Union – Buzunarul cu pâine **de Matei Vişniec. Regia şi scenografia: Vasile Toma. Distribuţia: Vasile Toma, Ion Grosu. Data reprezentaţiei: 27 martie 2002.**

SPECTACOLE-LECTURĂ – TEATRUL ACT

Oana BORŞ

„Actul lecturii", un act necesar

A ajunge ca, într-un timp extrem de permeabil în ceea ce priveşte rapiditatea de mişcarea a informaţiei, un act ce în mod firesc ar trebui să îmbrace haina normalităţii să devină un bun cu greu câştigat, este probabil unul dintre paradoxurile societăţii noastre culturale. Căci, deschiderea către dramaturgia contemporană străină este, trebuie să recunoaştem, limitată. Singurii paşi *coerenţi* de descoperire a altei zone culturale au fost întreprinşi de către Editura UNITEXT şi, iată, sunt făcuţi acum prin proiectul Teatrului Act: „Actul lecturii". Este vorba de 11 piese, a tot atâtor dramaturgi de limbă germană care vor ajunge la public nu prin închiderea în pagina de carte, ci prin intermediul spectacolului-lectură. Pe de o parte, o formulă limitativă, în ceea ce priveşte numărul persoanelor ce pot lua contact cu universul cultural al autorilor, dar pe de alta, cu un impact amplificat prin spectaculozitate. Cu atât mai mult cu cât spectacolele-lectură, aşa cum au fost concepute în proiectul Teatrului Act, au o personalizare a descifrării, a nuanţării, a construcţiei de atmosferă date de existenţa unei coordonări regizorale. Cei implicaţi sunt reprezentanţi ai generaţiei tinere de regizori, cei mai dornici, se pare, de a se exprima artistic prin intermediul unor texte ce respiră aerul contemporaneităţii şi pun în lumină frământări ale timpului prezent. Suflul viu al spectacolelor este dat şi de prezenţa unor nume celebre ale scenei care completează, prin experienţa lor, determinarea regizorilor.

Proiectul nu se va opri însă aici. Teatrul Act şi-a propus a realiza, în stagiunea viitoare, cel puţin trei spectacole, cele 11 seri de spectacole-lectură (care se desfăşoară eşalonat în decursul a patru luni) funcţionând şi ca un „târg" de piese, o ofertă deschisă regizorilor sau teatrelor dornice de a avea în repertoriu astfel de texte.

Primele texte-piese care au fost prezentate sunt trei piese germane: *Norway.today* de Igor Bauersima (scrisă în 2000), *Legăturile Clarei* de Dea Loher, una dintre cele mai importante autoare lansate la mijlocul anilor '90, şi *Chip de foc* de Marius von Mayernburg (scrisă în 1997).

*

Marius von Mayernburg este pe cât de tânăr (n.1972), pe atât de celebru. *Chip de foc*, textul din opera autorului la care s-a oprit traducătorul Victor Scoradeţ, este, tematic, o întoarcere către o literatură a revoltei, în care conflictul dintre generaţii este punctul central. Conflictul apare ca reflex al unui tip de societate superdezvoltată în care existenţa se încadrează într-un tipar unic, fiind guvernată de un pragmatism inflexibil şi egoist ce se reflectă în relaţiile dintre indivizi, chiar şi acolo unde ceea ce ar trebui să domine este sentimentul în relaţiile de familie. *Chip de foc*, însă, redimensionează acest tip de dramaturgie. Pentru că revolta tinerilor nu este una militantă, ci una conţinută. Redată prin metaforă. Chiar dacă limbajul conţine în el o anume agresivitate, iar actele se pot înscrie într-un domeniu al abominabilului, impactul direct este diluat, însă reflexivitatea este stimulată şi amplificată. Focului i se atribuie aici dimensiunea mitologică: motor al vieţii universului, cât şi distrugătorul ei. Aici dominantă este funcţia devoratoare. El ar trebui să distrugă toate simbolurile false ale societăţii, până la sacrilegiul omorârii părinţilor şi până la sacrificiul de sine. Mesajul lui von Mayernburg este însă acela că structura societăţii actuale nu poate fi distrusă. Gestul tânărului *Kurt*, ce îşi ucide părinţii şi apoi se sinucide, este o voce singură, neînţeleasă. Sora sa, *Olga*, ce i-a fost tovarăş până la un punct, se întoarce în societatea care îi oferă siguranţă, chiar dacă aceasta este sinonimă cu platitudinea.

Dincolo de mesaj şi problematică, construcţia extrem de modernă pe structură fragmentară, fina capacitate de descriere a

personajelor şi de realizare a relaţiilor fac ca textul să fie o ofertă extrem de viabilă pentru repertoriul unui teatru.

Propunerea regizorului Radu Apostol subliniază raportul antagonic între puritatea tinerilor (interpretaţi de Adelina Gelea şi Bogdan Florea) în contrapunct cu indiferenţa generaţiei mature, a părinţilor (Maia Morgenstern şi Mircea Rusu) dar şi a celor care, chiar dacă tineri, o să le urmeze: prietenul *Olgăi* (Aurelian Barbu).

Teatrul Act – Chip de foc de Marius von Mayernburg. Regia: Radu Apostol. Distribuţia: Maia Morgenstern, Mircea Rusu, Adelina Gelea, Bogdan Florea, Aurelian Barbu.

Claudia LIPAN

Schimbări de vârf

Cu noua serie de spectacole, Teatrul Act s-a deschis încă o dată – gratuit – către un spaţiu aproape exclusivist, al textului, un spaţiu încadrat în formula: „teatru-lectură". Nu mai este lectură la masă într-o încăpere; actorii se aşază confortabil pe câte un scaun în faţa spectatorilor şi interpretează rolurile cu textul în mână. Fapt care satisface curiozitatea tuturor acelor privitori care nu pot să urmărească repetiţiile premergătoare scenei.

Una dintre piesele care au prins viaţă pentru o singură seară a fost *Top dogs* de Urs Widmer, descoperită de tânărul regizor Alexandru Berceanu. Piesa tratează un subiect nu puţin discutat în realitatea noastră – tratamentul postdemiterii din funcţie. Opt proaspeţi şomeri puşi faţă-n faţă unul cu celălalt încearcă să scape de umilinţă, de sentimentul inutilităţii, cel mai acut, care îi strânge din toate părţile şi le îngustează brusc orizontul, le creează stări de disconfort. Terapia în grup aplicată de Urs Widmer întrevede o posibilă ieşire din labirint, pentru că, în fond, omul până mai ieri de folos, captiv astăzi în inactivitate, trece printr-o mare nelinişte. Independenţa lui scade, deciziile devin selective, iar clipele de tăcere se înmulţesc. Aceşti oameni privesc înapoi cu mânie spre fostul loc de muncă şi plănuiesc mici răzbunări monstruoase pe care n-o să aibă niciodată putereă (sau curajul!) de a le împlini. Preocupările lor de odinioară (importante, de altfel) sunt înlocuite de discuţii incredibil de dureroase care scot la iveală toate nemulţumirile refulate în perioada serviciului. Prejudecăţi care altădată ieşeau din orizontul lor capătă interes, felul cum sunt priviţi în noua ipostază contează mai mult decât încercarea de a depăşi un moment dificil.

Opt actori importanţi ai teatrului românesc îşi „citesc" impecabil rolurile. Victor Rebengiuc a fost un colaborator plin de speranţă al unei mari companii. Este cât se poate de cult, deloc surescitat şi convins că-i de datoria lui să îşi aleagă superiorii cu care va colabora. După îndelungi antrenamente de prezentare, şocuri de idei ţinute ca un „as" în mânecă, va fi înlăturat. Este stupefiat. Constantin Drăgănescu a redimensionat managementul firmei. Piaţa este un câmp de luptă, un război în care compromisul sau nehotărârea nu au ce căuta. Are nevoie de generali care să năvălească (alături de el, bravul soldat *Švejk...)* peste concurenţă cu armele încărcate. Alexandru Repan a fost conducător de proiect. Pare o persoană stabilă până la proba contrarie. Revenirea după demitere se transformă într-o luptă personală între el şi directorul care i-a atribuit o asemenea corvoadă. Liana Navrot, consilier de încredere, a fost obişnuită cu termenii occidentali ai marilor întruniri de afaceri. După încheierea contractului, pleacă în Caraibe, uită de toţi şi prinde un guturai zdravăn. Ionel Mihăilescu a făcut tranzacţii la limita codului penal. Acum a ajuns să fie întreţinut de familie, ceea ce reprezintă însăşi limita răbdării lui de cap al familiei. Este umilit; este pârât de un vecin; este bruscat de prea multa înţelegere a soţiei. Ilinca Goia, moderator al discuţiei, are logoree matinală şi visează la propriul „Empire Building", care ar putea să se numească „Goia Corporations". Este singura norocoasă reangajată, care va ieşi în final din criza şomajului. Şerban Ionescu nu-şi revine încă în urma concedierii. I se vorbea cu „dumneavoastră"; acum este la fel ca toţi concediaţii. Se simte în noul grup ca într-o clinică de dezintoxicare. Are excese de plâns cu sughiţuri, are friguri, mâncărimi, cârcei de tot felul, are o dramă spasmodică, telenovelistică.

Mama n-a putut să plângă – are canalele lacrimare blocate... Soția a plecat cu toți copiii. Pus în situația terapeutică de a inversa rolul cu persoana care i-a adus piatra pe inimă, are o prestație pătimașă, plină de succes. Mircea Rusu a fost răspunzător de cultura timpului liber al angajaților. Mare sportiv... a fost al 314-lea tenisman din lume. Angajat ca să dea lecții de tenis, strălucirea lui pălește treptat, deși s-a comportat „cool". Într-o dimineață postul lui a fost desființat pentru că angajații au renunțat la timpul liber...

Fără excepție, actorii și-au interpretat excelent personajele. Cu grele clipe de tăcere, cu multe reacții amuzante. Nu s-a simțit nici o clipă că au stat într-un cerc de scaune în mijlocul sălii. Este meritul lor și al lui Alexandru Berceanu, care a punctat frământarea plină de anxietate și spaimă a celui care, poate, la un moment dat simte că nu mai are nimic de făcut. Spaima de a nu te mai putea întoarce, de a nu ți se mai permite să fii ceea ce ești de fapt.

Teatrul Act – Top Dogs **de Urs Widmer. Regia: Alexandru Berceanu. Cu: Șerban Ionescu, Mircea Rusu, Constantin Drăgănescu, Ionel Mihăilescu, Ilinca Goia, Victor Rebengiuc, Liana Navrot, Alexandru Repan. Data lecturii: 25 martie 2002.**

Evadarea tăcută

Actul lecturii a parcurs, într-o nouă reprezentație la Teatrul Act, textul scriitorului Thomas Hürlimann, *Ambasadorul*. Este un text complex, cu o structură aproape militărească, cu psihologia unui roman realist interbelic. Scrisă la începutul anilor '90, piesa prezintă realitatea din 1945, după cel de-al treilea Reich. Ambasadorul *Heinrich Zwygart* revine în țară, convins că va fi primit ca un erou într-un moment istoric dificil pentru Elveția, când se punea problema cenzurii presei, a închiderii emigranților în lagăre, a trădării. Cu toate acestea, Elveția, pământul neutru care este de folos tuturor, devine un teritoriu al nimănui. Condamnat că a dus o politică slabă și a făcut un negoț cu aur de care toată lumea s-a spălat pe mâini, ambasadorul este nevoit să se protejeze. Primit acasă de sora lui, *Regine,* și de tată, colonelul *Zwygart, Heinrich* își pregătește timp de două ore (cât durează piesa) apărarea. Elveția devine o fortăreață, domiciliul forțat îl apropie pe erou de „procesul" lui Kafka; prezumția de nevinovăție este pusă sub semnul întrebării la un moment dat chiar și de colonel. În rolul acestuia, Mircea Albulescu este un soldat ieșit parcă la pensie în clipa în care fiul se întoarce acasă. Medicul militar îi aprobă participarea la baluri ale păcii, dar încrederea lui este amenințată. Începe o pledoarie utopică a războiului curat în câmpul unei politici murdare, a dezvăluirilor senzaționale (cum sunt, de pildă, trezoreriile îngroșate). Ambasadorul știe de la bun început că este prea târziu pentru a se apăra, dar convingerea că a fost un adversar al regimului îl face să creadă că a riscat totul – pe el însuși. Marcel Iureș transpune demnitatea unui învingător în arma inutilă a celui acuzat. Este partizan cu răul pentru a face binele. Întoarce pe dos politica oficială, transformând-o în contrariul ei.

Resemnarea vine din altă parte însă. De la *Regine,* care a rămas tot timpul în locul unde mesajele erau livrate ca niște colete poștale. Casa în care se întoarce blamat ambasadorul nu a protejat-o, ci, dimpotrivă, a expus-o celor mai puternice riscuri politice. Cu toate acestea, *Regine* își așteaptă fratele ca dintr-o mare victorie, se pregătește să înalțe steagurile deasupra casei, îl îndeamnă pe colonel să participe la mândria familiei cu un mic discurs, are timp să observe acte filiale între colonel și ambasador etc. Valeria Seciu are puterea de a sugera cu multă finețe trăsăturile de caracter ale acestui personaj complexat de nedreptatea care i se întâmplă. Legătura fraternă are un substrat plin de sensibilitate, apar multe tăceri, iar când gloria unuia se stinge treptat celălalt trebuie să înceapă să trăiască, trebuie să nu îmbătrânească fără a iubi ceva în lume.

Sunt convinsă că Theodora Herghelegiu și actorii piesei au avut mult de lucru asupra unui text de asemenea dimensiuni și cu asemenea încărcătură istorică. Dar au reușit să transforme spațiul acestor oameni într-un „casoleum" cu ziduri groase, ziduri în spatele cărora sunt numai avertismente, ziduri ce simbolizează o graniță care uneori se poate închide din cauza unei singure neînțelegeri. Care poate să transforme o înaltă personalitate într-un om lipsit de

demnitate şi, în cele din urmă, uitat. O altă şansă de a ieşi din tot acest anonimat nu-mi vine în minte decât „evadarea tăcută" de care vorbea în jurnalul său o distinsă doamnă...

Teatrul Act – Ambasadorul **de Thomas Hürlimann. Regia: Theodora Herghelegiu. Cu: Marcel Iureş, Mircea Albulescu, Valeria Seciu, Constantin Drăgănescu, Gabriel Coveşeanu, Tudor Smoleanu. Data lecturii: 26 martie 2002.**

Sonata lui Kroetz

Franz Xaver Kroetz este un autor aproape necunoscut la noi, dar cu mare influenţă în dramaturgia anilor '70 din Germania. Regizoarea Anca Maria Colţeanu şi traducătorul – de această dată – Victor Scoradeţ au adus pentru prima oară textele lui Kreutz pe scena Teatrului Act în spectacolul-lectură *La noroc*. Ana Maria Moldovan şi Coca Bloos interpretează pe rând emoţiile, amărăciunea şi dorinţele a două femei care doresc să ia viaţa de la capăt. Prima este o tânără ţesătoare, cu un copil, necăsătorită. Povestea ei se derulează într-o călătorie cu trenul, într-o zi de duminică. O zi în care se instalează în lumea lor libertatea, zi în care copilul îşi poate vedea tatăl. O zi în care amintirea tatălui devine laitmotivul supravieţuirii acestei femei. Tatăl este isteţ, o să le cumpere o casă frumoasă şi poate vor locui cu toţii chiar, dacă el are momentan angajamente de familist în altă parte. El este persoana care trebuie să plece, de care întreabă toată lumea, cu responsabilităţi de tătic şi nimic mai mult. Femeia ştie că nu poate răbufni niciodată, pentru faptul că trebuie să îşi păstreze serviciul. Dar respectul pentru ceilalţi o ajută să parcurgă această umilinţă şi cu un pic de demnitate, pe care rar o mai întâlneşti în zilele noastre. Ana Maria Moldovan este potrivită în rolul femeii simple, care îşi cunoaşte foarte bine clasa socială din care provine, motiv pentru care nu se lasă totuşi călcată în picioare. Răzbate printr-o forţă uimitoare, printr-un limbaj aproape proverbial, printr-o înţelepciune populară. Are transparenţă şi inocenţă chiar dacă rostirea textului aduce mai mult cu un stadiu preliminar lecturii la masă.

Coca Bloos este *doamna Ruhsam*, care la cei 70 de ani ai săi hotărăşte că a sosit vremea să se mute într-un azil de bătrâni. Despărţirea de casă, de agoniseală, nu mai este un sim-plu concediu, ci un exerciţiu al minţii şi sufletului înspre tot ceea ce odată i-a aparţinut, înspre ceea ce-i este scump, ce are valoare sentimentală, şi cu care a avut de-a face o viaţă-ntreagă. O interpretare pe măsura talentului acestei actriţe atât de convingătoare, mai mult decât o simplă lectură, un joc ale cărui simple argumente sunt renunţarea, amintirea şi timpul. Personajul ei trebuie să plece, să se acomodeze, să se obişnuiască şi apoi să facă orice pentru a nesocoti trecerea timpului. Chiar dacă într-un azil sunt atât de mulţi bătrâni la un loc... Ultima noapte petrecută acasă se prelungeşte la nesfârşit, ca un ritual, la fel cum se prelungea duminica ţesătoarei.

Spectacolul şi dramaturgia lui Kroetz nu presupun cazuri nerezolvate, întâmplări uimitoare sau întrebări fără răspuns. Este mai degrabă o lungă sonată a unor oameni simpli, puternici, care nu pot lua nimic cu ei când pleacă, călţi în inocenţa lor aparentă, al căror destin se poate întâlni oricând cu al nostru. Şi mă întreb cât de uşor sau cât de greu este să ştii că nu poţi să iei de partea ta decât memoria lucrurilor. În mica discuţie pe tema spectacolului care s-a înfiripat mai târziu, Coca Bloos, într-un fel, mi-a răspuns: „Trebuie să pui punct şi să treci în partea cealaltă; după aceea, dacă mai poţi, mai alergi..."

Teatrul Act – La noroc **după Franz Xaver Kroetz. Regia: Anca Maria Colţeanu. Cu: Coca Bloos şi Ana Maria Moldovan. Data premierei: 27 mai 2002.**

SPECTACOL RADIOFONIC

Constantin PARASCHIVESCU

Debut la un teatru neglijat

Neglijat de noi toți în comentarii, că, de, ne-am făcut oameni mari, e teatrul radiofonic pe care majoritatea l-am îndrăgit din copilărie. Care ne-a dăruit gustul poveștilor înainte poate de a le afla din cărți, ne-a învățat să recunoaștem actorii după timbrul și inflexiunile vocii, să creăm cu imaginația cadrul scenografic după sugestiile dialogului și să urmărim un film cu ochii închiși. Dacă muzica e arta sufletului, teatrul undelor radiofonice poate fi, prin cuvinte și ambianță sonoră, arta sensibilizării cugetului. Înainte de a vedea, ascultăm; și vedem înțelesuri cu ochii minții. Pentru autori e o bună școală de dramaturgie, de elocință a cuvântului și dezvoltarea unei acțiuni, de sugestie a ideilor. Mulți au debutat aici și piesele multora, premiate și publicate, s-au difuzat în premieră radiofonică înainte de a fi, sau fără a mai fi, prezentate pe scenă (Iosif Naghiu, Dan Tărchilă, Radu Macrinici, Saviana Stănescu ș.a.). De curând, de Paști, duminică 5 mai, a debutat aici tânărul redactor al emisiunilor culturale Costin Manoliu, împătimit de teatru, cu scenariul *Lacrimi de sânge.*

Temă dramatică, privind alternativa credință–adevăr, cu jertfele plătite într-o vreme abia apusă în secolul trecut și altele în sute de ani de istorie scrisă cu teroare, care îngrozesc cugetele. „Cum a fost posibil?" – e o întrebare fără răspuns – să-l omoare Cain pe Abel, să fie răstignit Iisus, să moară mii de oameni în Noaptea Sfântului Bartolomeu, să apară Hitler, Stalin, să piară în zilele noastre femei și copii sub bombele „păcii" în Kosovo? De ce răsună și acum planeta de atrocități și e pătată de sânge în multe tărâmuri binecuvântate de soare? Evocarea dramatică a lui Costin Manoliu e, din acest punct de vedere, o invitație la *meditație,* la un efort de opțiune și orânduire a vieții într-un sens înalt moral. „Viața – Dumnezeu ți-o dă. Tu, omule, ce faci cu ea?".

Autorul schițează două episoade despărțite în timp, unul al trecutului de acum 30 de ani, altul al prezentului și câteva atitudini caracteristice fluctuațiilor vremii și ale oamenilor. Cea mai impresionantă, emblematică pentru memoria martirilor dictaturii comuniste este cea a lui Alexandru Don, neînfrânt în teroarea închisorilor, sublim în tărie și credință. El știe că Fiul lui Dumnezeu s-a făcut om ca să-l îndumnezeiască pe om și nu se duce nimeni la moarte de bunăvoie pentru o minciună. „Iisus a înviat. Și noi vom învia", spune Alexandru. De cealaltă parte, comandantul închisorii, abrutizat, torționar avansat în grad pentru loialitatea cu care aplică sentințele la moarte cu un glonț în ceafă, cândva, acum răzvrătit pe destin că l-a îndepărtat de familie pentru banii murdari câștigați aici, în iadul „bandiților" pe care nu-i mai poate extermina decât cu corecțiile sadice prevăzute în regulament. Între ei, Petre Panca, omul care și-a turnat cândva

prietenul, pe Alexandru, condamnat apoi pentru o vină care nu-i aparține, închis în aceeași celulă cu victima lașității sale. „N-am fost decât un instrument", se justifică el, lamentându-se: „De ce să cred într-un Dumnezeu care m-a abandonat în penitenciar?". Alexandru: „Dumnezeu e un adevăr mai viu decât toate argumentele care îl neagă". Petre Panca va suferi o transformare în confruntarea cu Alexandru și în experiența detenției și îi va căuta, peste 30 de ani, pe urmașii acestuia pentru a le cere iertarea. Și a le releva miracolul credinței, care i-a dat puterea să reziste prin rugăciuni. „Dumnezeu există. Și îi ajută pe cei care-l iubesc". Ar mai fi a patra categorie, a urmașilor, tinerii de-acum care n-au trăit toate acestea, n-au cum le judeca, se pot întreba doar mirați „cum a fost cu putință?", dar au propriile lor nemulțumiri, tentații, superficialități și lașități cotidiene pe care le pot depăși, pentru că fondul lor e curat, necompromis și mai pot face ceva împotriva tiraniei de orice fel. Ce? „Să refuzați urâtul, falsul, inutilul", le spune eroul izbăvit, Petre Panca. Prin conștiința fiecăruia.

Piesa e deci un apel la desăvârșire morală și izbăvire prin credință. Tânărul autor creează situații antitetice concise, confruntări de principii, concentrează în dileme intensități dramatice de gând și cuget. Replica e vie, nervoasă, episoadele se succed pe un ritm al dezvăluirilor și adâncirii lăuntrice, personajele se definesc din reacții precise, contradictorii, ca în fluxul neprevăzut al vieții. E asprime uneori în dialog, sunt unduire lirică și har satiric în ridiculizarea metehnelor. Ochiul lucid parodiază ignoranța nătângă a îndoctrinării materialiste, dar și a instrucției ignorate astăzi pentru o serie de candidați la bacalaureat sau, generalizând, în exercițiul democratic al populației. Aș spune că pentru prima sa piesă autorul aude multe voci interogative, cărora ține să le dea prilej de exprimare într-un fascicol de scene diversificat, care mai târziu se vor concentra, poate, prin selecție și se vor fixa pe un nucleu mai amplu.

Regizorul Gavriil Pinte, cu șapte ani de experiență radiofonică, are în palmares câteva piese originale care-i onorează opțiunile: *Petru* de Vlad Zografi, *Apocalipsa gonflabilă* de Saviana Stănescu, *Țara (sau tara) mea* de Radu Macrinici, o piesă de Dumitru Solomon, o dramatizare personală după „Cartea lui Iov" din Sfânta Scriptură, unde dialogul avea reverberații din cer. *Lacrimi de sânge* de Costin Manoliu a montat-o cu acurațețe, în contraste pregnant reliefate de timbrul vocilor lui Mihai Bica *(Alexandru)* și Dan Săndulescu *(Comandantul închisorii)*, sinuozitățile tonurilor lui Dan Condurache în personajul fluctuant *(Petre Panca)*, rezonanța de prospețime a tinerilor Cristian Iacob *(Victor)* și Iulia Popescu *(Ana)*. După cum se vede, nume noi în fonoteca teatrului radiofonic, două aduse chiar din țară, de la Brașov (Dan Săndulescu și Iulia Popescu), care îmbogățesc, cum se și cuvine, lista colaboratorilor acestui teatru de sunete pe care unii actori din capitală îl mai neglijează.

Lacrimi de sânge **de Costin Manoliu. Regia artistică: Gavriil Pinte. Regia tehnică: Luiza Mateescu. Asistența tehnică: Monica Wilhelm. Regia de studio: Janina Dicu. Regia muzicală: Patricia Prundea. Redactor: Domnica Țundrea. În rolurile principale: Dan Condurache, Mihai Bica, Dan Săndulescu, Dan Tudor, Cristian Iacob, Iulia Popescu, Anne Marie Ziegler. În alte roluri: Dorin Andone, Sorin Gheorghiu, Violeta Berbiuc, Cerasela Constantin, Stan Petrișor, Valentin Protopopescu, Gavriil Pinte, Costin Manoliu.**

NOI ÎN LUME

Roxana CROITORU

În absența Meșterului

În pauzele dintre repetițiile generale, în ultima săptămână dinaintea avanpremierei cu *Hamlet* (22 iunie 2001), una dintre întrebările care reveneau obsesiv în discuțiile cu Meșterul Vlad Mugur era „Cum veți face să prezentați *Hamlet*-ul în festivaluri importante și în străinătate? Mata ai o listă a directorilor de festivaluri din Europa? Am să-ți dau eu adrese și am să te pun în legătură cu ei. Spectacolul trebuie văzut. Altfel moare. Câte săli pline crezi că vei avea la Cluj? Să mergeți neapărat cu el la București și la Sibiu...."

În ultimul telefon pe care l-am primit de la Meșter, în seara zilei de 19 iulie era vorba, evident, de *Hamlet*. Într-o stare de deosebită surescitare, avându-l alături pe Helmuth Stürmer, îmi comunica fericit că spectacolul a fost admis la Festivalul de la Karlsruhe, Germania, în aprilie 2002. I se alocase bugetul și mi-a dat sugestii ferme despre pregătirea turneului. Urma să ținem legătura... Meșterul s-a stins pe 22 iulie 2001, *Hamlet* era programat la Karlsruhe pe 22 aprilie 2002...

Au urmat premiera în 2 octombrie, Festivalul Național de Teatru la București, în noiembrie, premii, aprecieri din partea publicului și a presei de specialitate și cea mai importantă recunoaștere, încununarea cu PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SPECTACOL AL ANULUI 2001, la Gala UNITER din 8 aprilie 2002.

În 19 aprilie, trupa spectacolului *Hamlet* al Teatrului Național din Cluj, însoțit de Ursula Wittstock, de la Catedra de germană a Facultății de Litere din Cluj, tălmaciul nostru în bogata corespondență cu reprezentanții Festivalului, Nicu Cherciu, fotograful teatrului și Dan Curean de la televiziunea locală, a pornit cu un autocar, un microbuz și două tiruri ca invitat, la cea de-a 16-a ediție a Festivalului „Zilele Culturii Europene". Tema Festivalului multicultural a fost „Mitul Europa?". S-a desfășurat între 13 aprilie și 4 mai și a cuprins toate genurile artistice: teatru, operă, balet, concerte de muzică clasică, jazz, rock, expoziții și conferințe în care s-a discutat despre existența sau inexistența unui mit al Europei. Alături de trupa de teatru din România, au mai fost invitați artiști din Italia, Marea Britanie, Elveția, Cehia, Franța.

După un drum lung de aproape două zile, am descins duminică dimineața la teatrul din centrul orașului Karlsruhe. Edificiul modern situat pe Kriegstrasse este unul dintre ultimele mari teatre construite în Germania după anul 1975. În fața teatrului se înalță statuia „Calul Muzelor" de Jürgen Goetz, care amintește de funcția duală a artei dramatice: dacă ne gândim la Pegas, el simbolizează arta nobilă și elevată a teatrului, iar dacă ne gândim la Calul Troian, acesta simbolizează arta critică și combativă a teatrului. Decorurile erau descărcate, eram așteptați de „înaintemergătorii" subinginerul Doru Bodrea, șeful mașinist Sorin Crișan și de tehnicienii teatrului german. Pe scenă, la curte, era pregătită masa tehnică luminată cu schițele lui Stürmer pentru montare. Programul era riguros stabilit: duminică 10.00–16.00 și 22.00–1.00 montare, luni 8.00–13.00 program lumini, 14,30–17.00 repetiție de adaptare, ora 20.00 spectacol. După ce ni s-a prezentat teatrul: sala mare de 1000 de locuri – sală de teatru, operă, balet și concerte; sala mică, în care urma să jucăm; cantina, holurile somptuoase și o imensă terasă-cafenea (loc de întâlnire al artiștilor și tehnicienilor), am fost cazați la elegantele

hoteluri din apropierea teatrului, Blankenburg și Barbarossa. Întâmplarea a făcut ca Vlad Zamfirescu *(Regele Claudius)* să locuiască în camera cu terasa aurită destinată suveranilor. Cei neimplicați în programul tehnic de montare am purces să vizităm orașul. Mapa primită de fiecare participant pe lângă salutul de bun-venit, semnat de directorul festivalului, conținea datele în legătură cu persoanele de contact ale festivalului și o hartă a orașului.

Așa cum ne-a atras atenția Lia Manțoc, orientarea în majoritatea orașelor germane e ușoară datorită dispunerii străzilor drepte în raze față de centru. Într-o trecere rapidă ne-au impresionat arhitectura clădirilor, refăcute după război, minunatul palat cu statuile sale neoclasice și imensul parc luminat feeric noaptea, bisericile catolice și protestante ale căror turnuri se înalță spre cer, dar mai ales cultul pentru flori și tot ceea ce e natură. De cum treci granița, în Germania te întâmpină zonele verzi îngrijite, curățenia și o liniște pașnică. Orașul Karlsruhe are o istorie de numai trei sute de ani. Legenda povestește visul lui Karl Wilhelm, care a adormit în timpul unei partide de vânătoare, în care i s-a arătat în pădurea Hardt orașul ideal pentru secolul absolutismului feudal. În câmpia Rinului, orașul s-a construit în jurul castelului care reprezintă și azi atracția vizitatorilor, de unde porneau în raze ca un evantai, ordonate, străzile orașului. În centru – monarhul, la un cerc distanță – curtea și administrația, mai îndepărtată burghezia, iar în exterior cartierul muncitorilor și artizanilor.

Situat în inima Europei pe paralela de 49, pe marea axă Nord–Sud și artera Paris–München–Viena, Karlsruhe se bucură de o climă blândă și o evoluție neîntreruptă, care îmbină binefacerile tehnicii cu o importantă dezvoltare culturală. Orașul numără 270.000 de locuitori, din care 18.000 de studenți. Aici s-a ridicat prima politehnică din Germania, dar s-a impus în

secolul al XI-lea şi arta teatrală, după desprinderea ei de palat, sub influenţa unor impotanţi directori ca Eduard Devrint şi Felix Mottl. Clădirile vechi cu arhitectură barocă, renascentistă sau neoclasică se îmbină armonios cu noile clădiri din sticlă şi metal strălucitor puse în valoare de mici spaţii verzi sau flori în balcoane. Oraşul are numeroase instituţii culturale: alături de Teatrul de Stat, Teatrul Insel, Teatrul de Cameră, Teatrul Sandkorn, Şcoala Superioară de Muzică, Cercul de Artă Badois, Casa Artelor şi Academia Naţională de Arte Frumoase, un muzeu de Artă.

După-amiază ni s-a alăturat doamna Magda Stief-Mugur, iar înainte de spectacol, a venit, de la premiera operei *Castor şi Polux,* cu Silviu Purcărete, şi Helmuth Stürmer de la Bonn.

Momentul cel mai tensionat al turneului l-a reprezentat repetiţia de adaptare. Spectacol construit pe scena italiană de la Cluj, *Hamlet*-ul trebuia adaptat la o scenă mult mai mică, aproape fără culise, fără fosă şi cu scaunele din sală dispuse în amfiteatru ceea ce schimba perspectiva de receptare. Ca întotdeauna, doamna Magda Stief-Mugur a reuşit să imprime calm şi raţiune în timpul repetiţiilor prin soluţiile cele mai adecvate pentru reuşita spectacolului.

Directorul general al teatrului şi al festivalului, domnul Pavel Fieber a ţinut să salute trupa clujeană. A venit însoţit de actorul Mircea Crişan (care repetă un spectacol pentru toamnă, la Karlsruhe). Revedere fericită cu seniorii Melania Ursu, Anton Tauf.

La Karlsruhe şi în împrejurimi trăieşte o importantă comunitate românească. În sala cu peste 350 de locuri s-au aflat pe lângă reprezentanţii festivalului, mass-media, apropiaţii şi colaboratorii Meşterului: compozitorul Mathias Thurow, sosit din Italia, actorul Ovidiu Schumacher, regizorul Silviu Purcărete, public german şi român. A doua ediţie a cărţii *Vlad Mugur, spectacolul morţii* s-a bucurat de mare cerere, ca şi caietul festivalului în limba germană.

Spectacolul s-a jucat într-o maximă concentrare. În pauză deja am remarcat comentariul entuziast al dramaturgului teatrului. În partea a doua a spectacolului, Regina, Elena Ivanca a luat aplauze la scenă deschisă. În final, publicul a ovaţionat şi a aplaudat minute în şir.

Citez din primul articol apărut înainte de întoarcerea noastră din Germania, în *Gastspiel* în Karlsruhe:

„...înscenarea lui Vlad Mugur impresionează prin «realismul» ei şi prin înspăimântătoarea actualitate... Ansamblul român construieşte fundamentul jocului scenic foarte sensibil....Tânărul actor Sorin Leoveanu conduce strălucitor şi dinamic acţiunea. Ca un Mefisto–Puck stăpâneşte scena, însoţit în modul cel mai fericit de Vlad Zamfirescu – *Claudius,* Anton Tauf – *Polonius* sau Emanuel Petran – *Horaţio.* Acestora li se alătură Luiza Cocora, rănita, fragila păpuşă Barbie-*Ofelia,* Elena Ivanca, demascata „Grande-Dame" – *Gertrude,* Miriam Cuibus – *Groparul.* Neobişnuita înscenare ne-a înlănţuit timp de trei ore cu performanţa actoricească a Teatrului Naţional Cluj din România."

După spectacol, bucuria reuşitei a continuat în lungi discuţii cu bere, vin şi ţuică la cantina teatrului, în care limba n-a mai constituit o barieră. S-au împletit cântece din Maramureş cu cântece bavareze sau cântece siciliene.

Dar ceea ce impresionează în tot ceea ce se leagă de *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur sunt cei care i-au stat alături cu delicateţe în viaţă şi peste moarte soţia sa, Magda, prietenii creatori Lia Manţoc şi Helmuth Stürmer în echipă, din umbră, cu uşoară distanţă, un mare regizor Silviu Purcărete pentru un mare regizor Vlad Mugur.

Aşa cum s-a împlinit în timp tot ceea ce şi-a dorit Vlad Mugur, *Hamlet*-ul îşi continuă periplul. Urmează, la Cluj, *Zilele Vlad Mugur* iniţiate de regizorul Tompa Gabor, pe care le deschide ultimul spectacol al Meşterului, pe 26 mai, după care *Hamlet* va deschide Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, pe 31 mai. Fiind în Germania, Helmut Stürmer mi-a înmânat scrisoarea unui important director de festival interesat de *Hamlet*-ul lui Vlad Mugur şi de intenţia unui alt director de festival de a veni să vadă spectacolul la Cluj.

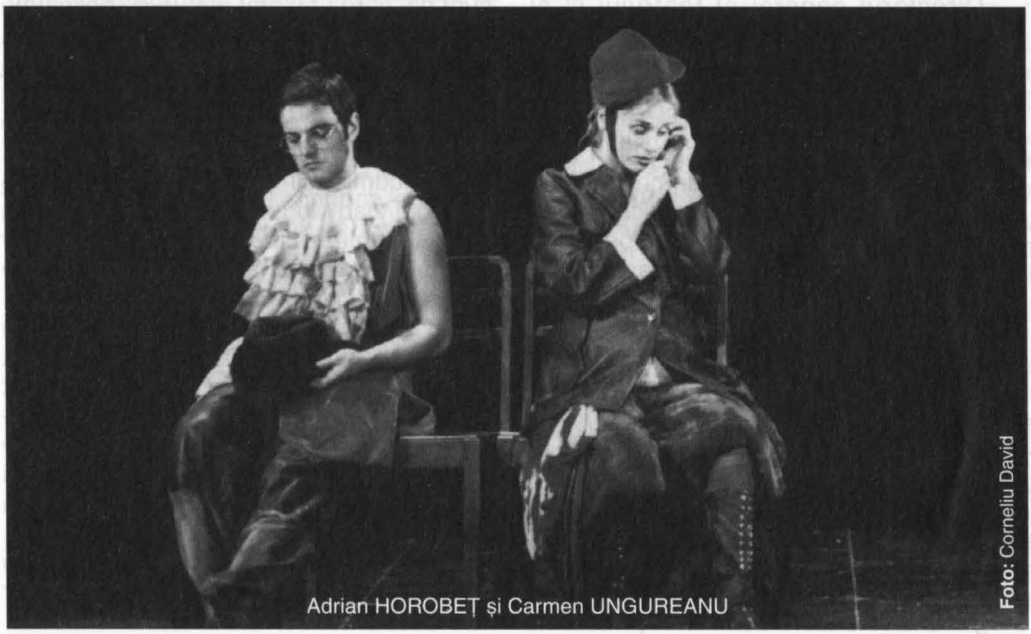
Şi ca să închei în stilul Meşterului, din superstiţie nu divulgăm ceea ce nu e sigur încă.

Ion PARHON

„Costumele", ovaționate

La puțin timp după ce întreaga trupă executase un „step" bestial, interpreții se ivesc, delicat și majestuos, în acordurile *Recviem*-ului mozartian, într-un ceremonial de despărțire de publicul grec, pe care acesta îl prelungește, minute în șir, cu o furtună de aplauze și ovații, așa cum probabil rar s-a putut vedea în sala Teatrului „*Amalia*" din *Salonic*. Se încheia primul dintre cele două spectacole cu **Costumele,** prezentate de trupa lui *Dan Puric,* sub egida *Teatrului „Nottara",* la „Festivalul teatral internațional de primăvară" din pitorescul oraș de la țărmul Mării Egee (11–28 aprilie 2002). Alături de *„Puricii",* cunoscuți astăzi în Europa și în lume mai ales sub numele de *„Compania Passe-partout D.P.",* au evoluat în acest festival trupe din *Germania, Rusia, Italia, Anglia, Franța, Ungaria, Iugoslavia* ș.a. Interesant este faptul că atât scenariile originale, deschise dialogului dintre teatru, muzică, pantomimă și dans, cât și textele consacrate, ca *Așteptându-l pe Godot* („Drama Ljubliana" din Slovenia) sau *Cameristele* de Jean Genet („Groupe TSE" din Franța), *au avut parte de o abordare modernă,* ce mărturisește intenția programatică a festivalului *de a ține pasul cu preocupările artei teatrale din acest început de mileniu.*

Cu toate acestea, *Costumele* au creat un veritabil *șoc* în rândul spectatorilor care au umplut sala Teatrului „Amalia", mulți dintre ei mărturisindu-ne că admiraseră în prealabil, tot la Salonic, excelente reprezentații din țară cu *Phaedra* (Teatrul Național din Craiova), *Lola Blau* (Teatrul Evreiesc de Stat) și *Turandot* (Teatrul Bulandra). Au surprins lipsa textului, varietatea mijloacelor de expresie (dans, pantomimă, teatru în teatru, efecte de sunet și lumină generatoare de mesaj histrionic), ruperile



Adrian HOROBEȚ și Carmen UNGUREANU

Foto: Corneliu David

de ritm şi permanenta reversibilitate a filoanelor liric şi comic, expresivitatea costumelor şi plasticitatea grupurilor în mişcare, cât mai ales anvergura acestei vesele şi superbe incursiuni în miezul luminilor şi al hăurilor unei civilizaţii populate astăzi de tot mai îngrijorătoare premoniţii. Când în pielea „îngerilor", când în cea a „dracilor", când „soldaţi" în grotescul dans al morţii, apoi „soliști de operă", „pianişti", „porumbei", „aurolaci", „rockeri" sau locuitori din infinitul alb şi îngheţat al „Siberiei", *actorii sunt urmăriţi în sală cu religioasă atenţie şi emoţie,* fără cascadele de aplauze la scenă deschisă observate de noi în ţară sau pe alte meleaguri. Când totuşi se aud reacţiile de admiraţie şi entuziasm după câte un „tablou", majoritatea spectatorilor par surprişi de „zgomot" şi le cer discret entuziaştilor să păstreze tăcerea până la final, de parcă am fi asistat la un concert de orgă... Dar hazul e haz, încât hohotele de râs izbucnesc ici şi colo, până când, în final, ele se vor transforma într-o *uriaşă dovadă de preţuire şi simpatie pentru cei care au trudit la acest spectacol* (precedat de fiecare dată de cinci ore de repetiţie!), gândit de regizorul şi scenaristul *Dan Puric,* coregrafa *Malou Iosif,* scenografii *Irina* Solomon şi *Dragoş Buhagiar* şi tehnicianul de sunet şi lumină Gabi *Petrescu,* pe ritmurile adeseori *live* create de *Lucian Maxim.* Îi notăm şi noi aici pe cei „vinovaţi" de acest nou succes internaţional al *Costumelor,* cu nădejdea că el este doar o verigă... solidă din şirul afirmării strălucite a trupei lui Dan Puric, una dintre cele mai tinere ca vârstă şi spirit, dar şi mai prost remunerată din toată Casa Thaliei: *Carmen Ungureanu, Adrian Horobeţ, Richard Bovnoczki, Ileana Olteanu, Dragoş Huluba, Dana Cavaleru, Mihai Răzuş, Violeta Totir, Silviu Biriş, Lucian Maxim, Adriana Butoi, Oxana Moravec, Andrei Vasluianu, Ioana Visalon, Ion Parea, Lăcrămioara Szlanko, Cristina Ionda* şi regizorul tehnic *Dragoş Moloiu.*

Irina IONESCU

George Enescu în premieră la Edinburgh

Una dintre noutăţile aşteptate cu mult interes, anul acesta la Edinburgh International Festival (11–31 august), este premiera britanică a operei *Oedip* de George Enescu. Reprezentaţia va fi cântată în limba franceză şi se va desfăşura cu concursul BBC Scottish Symphony Orchestra, sub bagheta maestrului Cristian Mandeal. Rolul titular va fi interpretat de John Relyea, Marius Brenciu (*Le Berger*) şi Ionel Pantea (*Le Veilleur*) fiind, de asemenea, distribuiţi în spectacol. Beneficiind de sprijin financiar din partea The Stevenston Charitable Trust, concertul va avea loc duminică, 18 august, la Usher Hall şi va dura aproximativ trei ore. Preţul biletelor variază între cinci şi treizeci şi trei de lire sterline.

În cadrul aceluiaşi Edinburgh International Festival 2002, tenorul Marius Brenciu a mai fost invitat să susţină şi un recital pe data de 21 august, la The Queen's Hall. Programul va cuprinde arii de Enescu, Bellini, Ceaikovski, Strauss şi va fi acompaniat de pianistul Malcolm Martineau. Marius Brenciu este cunoscut în Marea Britanie datorită succesului pe care l-a înregistrat anul trecut la competiţia internaţională *Singer of the World* de la Cardiff, unde a câştigat două dintre cele mai importante premii din concurs. Recitalul de la Edinburgh va dura aproximativ o oră şi patruzeci şi cinci de minute, preţul biletelor variind între cinci şi douăzeci şi una de lire sterline.

LUMEA LA NOI

Doina Papp

În jurul unei legende

Prezența la București cu spectacolul *Cameristele* a Teatrului *Athénée Louis Jouvet* din Paris, unde a avut loc și premiera piesei în 1947, reînvie o legendă, îmbogățită acum cu alte elemente de senzațional.

Pentru că Alfredo Arias, el însuși un personaj celebru în lumea teatrului contemporan (ca și Genet la vremea lui) pare motivat mai mult decât artistic în realizarea acestei montări.

L-a cunoscut pe autor. L-a întâlnit în mai multe rînduri la scurtă vreme după stabilirea artistului argentinian în Franța (anii '70). A jucat sub îndrumarea lui împreună cu Marilù Marini, pe vremea cînd Genet încerca să întemeieze o trupă și admira „tribul" lui Arias (cunoscuta companie TSE). L-a ascultat, confesându-se despre teatru („...nu pe scenă, pe scara unui avion când un președinte coboară..."), despre actori („....e așa de urât că data viitoare îi voi arunca o bucată de carne pentru a-l îndepărta de mine..."). A aflat amănunte uitate precum faptul că Jean Genet a dedicat inițial *Les bonnes* romancierei Violette Leduc care, neplăcîndu-i piesa, a avut și un comentariu picant. („Poți să-i ceri lui Rimbaud să scrie piesele lui Racine?"). În fine, a vizitat și după moartea dramaturgului locuri impregnate de amintirea acestuia, precum acel circ de țigani din Place de Clichy unde se consumase un episod pasional cu un acrobat homosexual. Aici, spune Arias, i-a venit ideea să monteze cândva o piesă de Genet, proiectînd asupra spațiului atît de generos și iubit al circului viziunea însăși a autorului.

Evocând toate aceste întâmplări ca și înrudirile spirituale dintre cei doi, montarea **Cameristelor** realizată anul trecut (2001) și itinerată acum prin lume, devine relevantă pentru exprimarea unei anumite concepții despre teatru văzut ca ritual, ca ceremonial în stare să producă comuniune între oameni asemeni ritualurilor sacre. („Sub raport teatral, nu cunosc nimic mai eficace decît momentul sfințirii darurilor", scria Jean Genet).

Ceremonialul negru din această piesă este însă, al unui asasinat și regizorul nu întârzie să sublinieze prevenitor faptul de la început, situând întreaga desfășurare într-o ambianță mortuară. (Într-o montare românească memorabilă a piesei în regia Ginei Ionescu, scenografia exuberant colorată și desenată baroc a soților Miruna și Radu Boruzescu propunea un contrast șocant cu conținutul piesei, sugerând un altfel de drum spre crimă)

Pe de altă parte, travestiul din rolul *Doamnei,* din spectacolul lui Alfredo Arias, devine un punct de referință al viziunii, introducînd perspectiva erotică în interpretarea relațiilor dintre personaje.

Legendara piesă își redescoperă astfel resursele provocatoare.

Nu mai suntem pe terenul forțării sensurilor din perspectiva unei critici

sociale neavenite (e cunoscută aversiunea scriitorului față de didacticism și angajare politico-socială: „câțiva poeți din zilele noastre, se dedau unei operații ciudate: cântă poporul, libertatea, revoluția care..., fiind cântate sunt apoi fixate în cuie pe un cer abstract, unde figurează, fâstâcite și dezumflate, în chip de constelații diforme"). Nu mai suntem nici în zona patologicului unde se arunca ancora oridecâte ori trebuia respins acest teatru al cruzimii.

E adevărat, dubla crimă a surorilor Papin care umplea ziarele în februarie 1933 inspirîndu-l și pe Jean Genet, a făcut și obiectul tezei cunoscutului semiolog Lacan despre „paranoia autopunitivă". Tot el a vorbit însă și despre tendința homosexuală a pulsiunilor subconștientului la cele două femei și despre criza narcisistă pe care o traversează .

În istoria scenică bogată a acestei piese asemenea interpretări n-au lipsit. Mai discret sau mai la vedere. Nu știu să fi existat însă vreo montare care să le materializeze atît de explicit. Și narcisismul criminal și coșmarul erotic trec prin scenă, datorită mai ales, travestiului, idee spectaculoasă a regizorului, împlinită exemplar de interpret și scenograf (Chloé Obolensky).

Dezvăluirea la vedere a sexului schimbat al *Doamnei* e grotescă asemeni exhibițiilor transsexuale din vremea noastră. Funcția e însă cognitivă și nu întîrzie să-și arate efectele. Relația „clasică" a *bonelor* cu *Doamna* se modifică. Între ceea ce s-a povestit despre personaj și ceea ce se vede se înterpune proiecția interioară a bonelor. Ieșită din coșmarul obsesiilor lor imaginea „persecutorului" alunecă în derizoriu, și pe măsura ce actorul se eliberează de accesoriile sexului de împrumut nu mai știm cine pe cine ar vrea să ucidă. Jocul măștilor e crud și destabilizator. Ca și alternarea aparențelor imaginare cu realitatea. („aparența ultimă le irealizează pe celelate", cum spunea Sartre).

Trei termeni introduce în discuție Arias cu privire la spectacolul său: *oglinda, fuziunea, moartea.*

Merită citată mărturia sa pusă la dispoziție cu prilejul evenimentului: *„Claire* și *Solange* își vorbesc printr-o oglindă, sau de o parte și de alta a unei oglinzi cu dublă față. Puțin cîte puțin, muncile la care sunt condamnate de condiția lor de cameriste șterg această separare subțire. Cele două femei fuzionează în dezgustul pe care-l împărtășesc (o întreagă istorie are și ideea de a funcționa ca surori siameze a bonelor). Vor găsi ieșirea din această repulsie în reprezentarea destinului lor de servitoare: erotizînd *Doamna* și *Domnul* și făcând din această erotizare o formă de persecuție, ele pun în mișcare un subtil mecanism teatral și pasional care duce la moarte. Otrava destinată *Doamnei,* este fără știrea lor rezervată uneia dintre ele, *Claire.* Astfel, cea care o încarnează iluzoriu pe *Doamnă* va suporta ieșirea ei din realitatea reprezentată, printr-o *poetică* (n.n.) și fatală substituție de roluri .

Personajul *Doamna* scapă celor două servitoare, rămânând la nivelul reprezentării, permițându-le astfel să acceadă la moarte, printr-un act sinucigaș.

Moartea lui *Claire* autorizează fuziunea la care servitoarele aspiră: când una dintre ele moare, cuplul se reface în acest ultim gest."

În spectacolul de o rigoare exemplară al *Teatrului Athénée*, interpretarea elaborată a celor trei actori performanți confirmă și altă legendă a paradoxalului Genet. Cultul cuvântului. Vorbirea are pentru Jean Genet puterea unei incantații magice. Așa se explică de ce slujnicele se exprimă în limba solemnă și somptuoasă a personajelor tragice din secolul al XVII-lea, iar actorii fac din aceasta, oportunitatea unei demonstrații. Creațiile lor merită fiecare în parte un studiu.

Delia VOICU

Arc peste timp

Regizorul-actor Alfredo Arias trasează un arc peste timp, readucând **Cameristele** lui Genet pe scena Teatrului Athénée, unde piesa a fost reprezentată pentru prima oară, în 1947, sub direcția lui Louis Jouvet.

Actuala montare este un omagiu adus scriitorului, ce pare a se întrupa într-unul dintre personaje: *Doamna*. Ea se transformă dintr-o cochetă excentrică, afectată într-o făptură mutilată, monstruoasă, cu sex incert. Renunță, rând pe rând, la gesturi calculate, accesorii, haine și proteze. Șocantele ipostaze își au corespondentul în universul literar și cel personal al autorului. Debarasată de toată recuzita umană, strania *Doamnă* este imaginea tulburătoare a supliciului. Costumată în clovn, părăsește scena, devastată o dată cu „deconstruirea" ei. Ciudate, încifrate, marcate de suferință sunt și destinele celor două cameriste – *Claire*, care alege moartea, ducând până la capăt secvența marii treceri, îndelung repetată, și *Solange*, care încremenește, cu palmele împreunate, anunțându-și încătușarea. Peste chipuri și fapte se așterne un văl cenușiu. Cortina neagră, grea, care străjuiește platforma de joc, amplificând teatralitatea spațiului, este luminată, într-un ultim cadru, dinspre fundal; ea devine o perdea vaporoasă, parcă animată de adieri de vânt. Văzute din afară, ca de la un etaj al unei clădiri alăturate (locurile pe mai multe niveluri ale Odeonului oferă aceste perspective), cumplitele întâmplări se pierd încet, într-un plan ce se îndepărtează, se sting anonim...

Deși estetica lui Genet e ilustrată cu poezia, tensiunea, măreția, frumusețea vizuală și cea a rostirii, gândul regizoral nu se conturează viguros, conclusiv. Reprezentația se află, în ansamblu, la nivelul unei retorici înșelătoare. Cu toate premisele unui eveniment artistic, cu avantajul unei scenografii rafinate (semnată de Chloé Obolensky), al unor interpreți de ținută – Laure Duthilleul, Marilù Marini și virtuozul Alfredo Arias (ultimii doi având experiența de a-l fi cunoscut personal pe dramaturg), spectacolul mai mult complică decât explică ceva din atât de întunecata lume a lui Genet.

Teatrul *Odeon* – Cameristele **de Jean Genet. Producție realizată la Athénée Théâtre *Louis Jouvet*, prezentată la București de Institutul Francez. Spectacol creat de Alfredo Arias. Scenografia: Chloé Obolensky. Cu: Alfredo Arias, Laure Duthilleul, Marilù Marini. Data reprezentației: 26 mai 2002.**

Antoaneta IORDACHE

Un turneu bulgar

În principiu, sosirea în turneu pe scena Teatrului Nottara a trupei bulgare din localitatea Silistra e un lucru folositor vieții culturale bucureștene. Faptul că vecinii noștri au adus o reprezentație Eugen Ionescu și au jucat-o într-o zi semnificativă pentru istoria spațiului spiritual bulgar (de Sfinții Kiril și Metodiu – ziua scrierii slavone) apare ca un gest de maximă gentilețe. Spectacolul e însă o încercare cumva inocentă, mai mult sau mai puțin comică, dar finalmente prea împovărată de tertipuri și găselnițe "în relație cu sala" ca să își poată perimetra limbajul, în raport cu pretențiosul univers tearal ionescian. Altminteri, cadrul scenografic pare al unei montări diferite de cea anunțată și dă în unele momente efecte revuistice desfășurării. Cvartetul actoricesc evoluează cu trăire și laborios: poate nu pe un text din teatrul absurdului își atinge trupa de la Silistra performanțele. Cum bine se știe, în zona aceasta de poetică teatrală lucrurile nu sunt tocmai ce par a fi. Trupe inevitabil mai experimentate cunosc dificultăți în transpunerea scenică a pieselor din teatrul absurdului...

Teatrul Dramatic din Silistra, Bulgaria – Tabloul **sau** Paiața, **de Eugen Ionescu. Regia și aranjamentul muzical: Ivan Samokovliev. Scenografia: Violeta Radkova. Cu: Ivan Samokovliev, Ivan Ancev, Neli Todorova, Violeta Todorova. Data reprezentației: 24 mai 2002.**

Adrian MIHALACHE

America imaginată

Franz Kafka n-a fost în America, şi-a imaginat-o doar. Oricine are „o Americă a lui", o construcţie mentală a unei lumi exotice, pentru unii utopie, pentru alţii distopie. Imaginea are efect terapeutic, prin mecanismele psihice ale compensării şi transferului. Madeleine este „mon Amérique à moi" îşi cânta Jacques Brel iubita inaccesibilă. În vremea lui Kafka, America era „Ţara Făgăduinţei", speranţă şi refugiu pentru cei deposedaţi sau ameninţaţi. Scriitorul a vrut sa deconstruiască un clişeu, scriind cel mai realist roman al lui, nu şi cel mai bun. Se simt în el intenţia polemică împotriva imaginilor mentale convenţionale, dar şi cunoaşterea indirectă a referentului acestor imagini.

Dramatizarea **Amerika** după Kafka a lui Geirun Tino, regizor vienez originar din Brăila, deturnează defectul romanului în favoarea spectacolului. În locul confruntării din roman dintre imaginea ideală a lui *Karl Rossman* şi aceea dezamăgitoare a Americii reale, „profunde", el pune în scenă un conflict în plan simbolic între reprezentarea mentală a imigrantului şi cea simbolică a artistului. *Karl Rossman,* proaspăt coborât de pe vapor, întâlneşte un compatriot, artist vagabond, care-i pune, literalmente la picioare, o Americă reconstituită prin desen. America imaginată este suprapusă fizic peste America desenată. Foaia de hîrtie, care ocupă aproape întreg podiumul scenei, se va umple în timpul spectacolului cu schiţe incisive, trasate cu nerv, pe care, însă, noi spectatorii, nu le vedem, le putem doar ghici asemănătoare cu cele ale lui Saul Steinberg, un alt american provenit de pe aceste meleaguri. În schimb, contemplăm în fundal o reprezentare a steagului american – *stars and stripes* –, parcă pictată de Jasper Johns.

Gesturile precise, inventive, ale lui Ip Wischin, în rolul artistului vagabond, construiesc, ele, o Americă funambulescă şi nemiloasă, sumară şi complexă totodată. Ali Anton Nouri, interpretul lui *Karl Rossman,* menţine, tot timpul spectacolului, o expresie fixată în uluire, contrastând cu mobilitatea fascinantă a partenerului. Cei doi alcătuiesc un cuplu beckettian, Vladimir şi Estragon ajunşi în curtea lui Godot, pe care nu-l găsesc, vai, acasă. Deşi imperfect cunoscător de germană, am putut remarca modularea minuţioasă a emisiei sonore între tonalitatea europeană şi cea obţinută prin aculturaţie, în mediul american. Finalul, în care cei doi cântă, în engleză, imnul american *The Star – Spangled Banner,* oscilând între accentul germano-american şi cel al americanilor nativi, este cu totul remarcabil. Spectacolul îndeamnă la reflecţii privind limitele acurateţei unor reprezentări eterogene, care utilizează clase de semne diferite. Pictura steagului expus pe verticală, desenul realizat în plan orizontal, gesticulaţia bogată, tridimensională şi rostirea expresivă, înscrisă în temporalitate, alcătuiesc o polifonie de discursuri articulate în medii distincte, pe care doar magia teatrală le sudează într-un întreg seducător.

Pygmalion Theater din Viena, la Teatrul Nottara din Bucureşti – Amerika **după Franz Kafka. Data reprezentaţiei: 18 mai 2002. Dramatizarea şi regia: Geirun Tino. Distribuţia: Ali Anton Nouri *(Karl Rossman),* Ip Wischin *(Pictorul vagabond).***

LUMEA FĂRĂ NOI

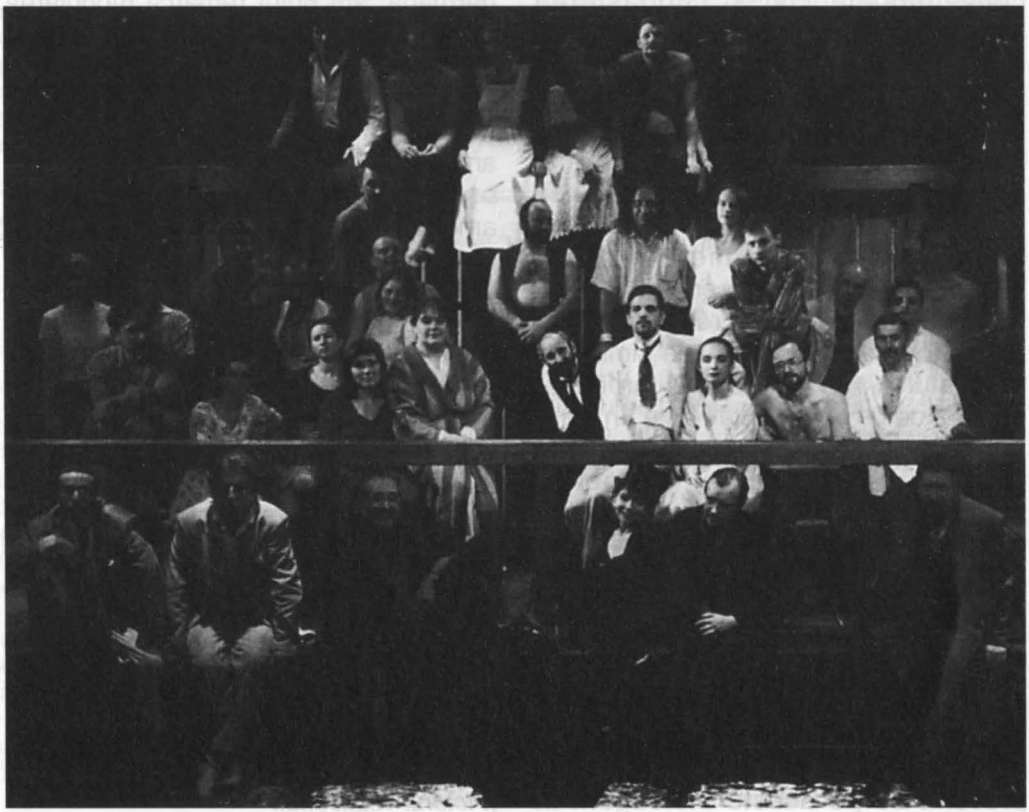
Ioana Anghel Ichim

(sau unde sunt pompierii?)

Accesul tuturor spectatorilor se face prin doar două uși, într-o sală de aproximativ 300 de locuri, iar la balcon doar printr-o ușă amplasată într-un singur capăt. Fără rânduri cu pauză, fără ieșiri în caz de incendiu sau de altceva. Așadar, primele condiții pentru a rezista trei ore și jumătate la un spectacol în sala celebrului „Malâi Teatr" din Sankt Petersburg sunt: să nu suferi de claustrofobie, să nu ai atacuri de panică și să nu suferi de căldură, aerisirea fiind redusă, practic absentă, iar publicul extrem de numeros. Dar... dacă poți trece peste aceste impedimente de ordin fizic, bucuria de a te afla trei ceasuri și ceva în acea sală de teatru este enormă.

Nu voi comenta spectacolul, nu voi încerca să decriptez ceea ce am văzut. Nu! Voi împărtăși doar ceva din emoția stârnită, din „atacul intelectual" pe care l-a avut spectacolul de pe (și de sub) scena Teatrului din Sankt Petersburg asupra minții și sufletului meu.

Deja celebru în toată Europa, Lev Dodin (directorul și totodată principalul regizor al teatrului) este într-adevăr un maestru al artei dramatice (sună banal, sunt convinsă, dar este într-adevăr adevărat). Un text clasic al dramaturgiei rusești *(Platonov*-ul lui Cehov),



montat de un regizor rus, cu actori ruşi. Spectacolul este în acelaşi timp şi o şcoală de teatru, un curs de actorie în stare pură şi o re-citire inedită a textului, susţinută de o scenografie extrem de originală. Pe scenă este construit un adevărat lac. Da, am scris corect: un lac cu o adâncime de minimum un metru sub buza scenei. Aşadar, întreaga scenă este umplută complet cu apă peste care s-a construit o altă scenă, ca un ponton, iar în faţă, practic în locul primelor rânduri, se află plaja – un spaţiu acoperit cu nisip care se umple cu diverse obiecte de decor, în funcţie de scenă (spre exemplu, cu o masă şi scaune pentru cină). Iar eroii spectacolului, rând pe rând, fac baie în lac; pentru a-şi stinge disperările, pentru a se relaxa sau doar din extravaganţă. Întregul ambient al spectacolului debordează de imaginaţie întrebuinţată cu simţ practic şi artistic; toate „tablourile" au „un ceva" fermecător, uneori misterios, dar întotdeauna justificat de acţiunile cerute de text şi de opţiunea regizorală.

Actorii?! Mă întreb dacă Stanislavski, când şi-a scris cursurile, a pus în pagină doar ceea ce vedea pe scenele teatrelor sau a conceput un îndrumar de teatru foarte potrivit sensibilităţii tipice ruseşti. Tot ceea ce se petrece în sufletul personajelor este complet asumat de actori: pasiune, gând, pauză, lene, revoltă, plictis. De parcă pe scenă nu se află un grup de actori care interpretează roluri, ci un grup de oameni care îşi văd de cursul firesc al propriei vieţi. Iar la câţiva metri de ei, cineva (cum ar fi Cehov) le rescrie vorbele, descriind în plus doar locul de desfăşurare a scenei şi ceva din acţiunile fizice ale persoanelor.

Acum câţiva ani, am văzut la Bucureşti un spectacol venit din Sankt Petersburg. Se numea *Gaudeamus* şi era montat de.... Lev Dodin. Acel spectacol, atât de frumos şi de impresionant cum poate doar *Trilogia antică* a lui Andrei Şerban mi s-a mai părut, a fost ca un dar minunat pe care l-am primit. Am mulţumit atunci lui Dumnezeu pentru că am avut şansa să fiu în sală. Acum, îi sunt la fel de recunoscătoare pentru că am putut ajunge în „casa" lui Dodin, pentru a-i vedea „familia" la ea acasă!!!

La capătul lumii

Se întâmplă teatru la capătul lumii. La Bogota, în Columbia, a avut loc între 15 şi 30 martie un mare, mare festival de teatru – „Festivalul de Teatru Ibero-American". O dată la doi ani, lumea teatrului îşi dă întâlnire acolo, departe, departe de noi, şi joacă teatru în săli, pe stadioane, pe străzi. S-au dus de-a lungul timpului până acolo Piccolo Teatro din Milano, Royal Shakespeare Company, Berliner Ansamble, Teatrul Taganka din Moscova, regizori precum Andrzej Wajda, Bob Wilson ori Tadashi Suzuki.

Anul acesta, aproximativ 45 de trupe columbiene şi peste 40 străine au venit la Bogota din peste 30 de ţări de pe cinci continente pentru a prezenta 440 de spectacole (!) în cele 16 săli de teatru ale oraşului, în arene sportive ori sub cerul liber. Cifrele, cu toată uscăciunea lor, exprimă un fapt evident, şi anume că nu mai este de mult vorba de un festival doar al spaţiului hispano-american, ci despre unul dintre cele mai mari festivaluri de teatru internaţionale (de altfel, titulatura a fost păstrată doar din tradiţie şi superstiţie, conform spuselor purtătorului de cuvânt, Guydo Hoyos). De la operele clasice la texte avangardiste, de la regizori precum Peter Brook şi până la celebrităţi ale locului, cum e cazul lui Omar Porras, regizor ce tocmai a montat *Don Quijote* la *Theatre de la Ville* din Paris, de la spectacole clasice şi până la teatrul-dans, totul a fost inclus pe afişul festivalului.

Totul a început în 1987, când Fanny Mickey, o personalitate a teatrului argentinian, stabilită însă din 1961 în Columbia, a pus pe picioare acest proiect. A căutat bani, a adunat trupe şi a transformat, în 1988 pentru prima oară şi de atunci de alte opt ori, Bogota în capitala mondială a teatrului. Acum, când Ministerul Culturii columbian, municipalitatea din Bogota, sponsori ajută să se întâmple acest festival, Fanny Mickey, la 71 de ani, călătoreşte peste mări şi ţări pentru a vedea teatru şi a alege spectacole pentru festival.

Înainte de a sfârşi aceste câteva rânduri, voi mai scrie despre un lucru impresionant (cel puţin pentru mine) şi totodată aproape ireal, care are loc la Bogota în timpul festivalului: dintr-un oraş al criminalităţii excesive (dintre cele mai mari de pe tot globul), Bogota se transformă, în cele câteva zile ale festivalului, într-un oraş sigur, numărul crimelor scăzând enorm în acest scurt timp.

Să poată totuşi arta, în general, şi teatrul, în special, să-i facă pe oameni mai buni?

Bogdan ULMU

File dintr-un jurnal teatral

Dispariția profesorului Ion Zamfirescu m-a făcut să meditez, cu voce tare, chiar și în fața studenților, asupra vitregei sorți a manualului (cursului) de istoria universală a teatrului (sau istoria teatrului universal). După cel imperfect – din motive de epocă – al lui Octav Gheorghiu, după cel minunat, dar neterminat al recent plecatului profesor, după Ion Marin Sadoveanu (util, dar incomplet), după cel expediat de către Ovidiu Drimba (pe care, desigur, nu-l preocupa teatrul în mod special), după cel extrem de rezumat al lui Vito Pandolfi, iată că rămâne, până la urmă, cel mai aproape de un curs perfect, volumul semnat de trioul Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Eugen Nicoară. Chiar dacă, din motive de cenzură, și cartea lor a fost obligată să facă trimiteri la Lenin sau Ceaușescu...

Cineva care să se apuce acum de o *istorie up to date, treimiistă* nu există. Chiar un colectiv dezinteresat și bine intenționat tot n-ar putea duce la capăt opul, din motive de bani: plata autorilor plus tiparul ar costa azi cam... un miliard de lei! Cine dă un miliard pentru așa ceva? Când doar douăzeci–treizeci de amețiți pe an ar dori să cumpere realmente cartea (care nu poate fi ieftină, din moment ce are peste 800 de pagini!).

Dar retipărirea cărții celor trei (ușor scurtată!) ar fi posibilă: chiar dacă la teatru sunt studenți puțini. În fond, și bolnavii de porfirie (care nici ei nu-s deloc mulți!) au dreptul la medicamente din import...

Montez iar la Timișoara, după un an și ceva, *Leonce și Lena* – piesă care, pe dinafară, părea teribilă! La lucru se vede cât e de ne-teatrală! Poezie multă! Fraze superbe, dar teatrul, vorba lui nenea Iancu, nu e literatură...

Nu despre spectacolul meu însă vreau să vorbesc, ci despre minunata atmosferă din... BUFETUL teatrului. Spațiu eterogen, în care, ca-n piesa lui V.I. Popa, etniile se tolerează în prima fază, înfrățindu-se până la urmă. Nemți, unguri, sârbi, olandezi (sic!), români, ruși, bulgari se întâlnesc zilnic, între 9 și 3 p.m., apoi la spectacol (în antract și după), discutând despre multe și mărunte...

Domnul Traian, șeful barului, fan al artiștilor tuturor teatrelor, plus cele două frumoase „mâini" ale sale (Mimi și Vio), vin la masă și-ți oferă ce știu că-ți place: cafea, bere, whisky, vodcă, merdenele, suc, covrigi mari și buni („volane" li se spune aici), savarine, apă plată, crenvurști, ceai etc.

Revenind la barul teatrului: în câte o zi e pustiu; alteori nu-s locuri! Vine Bebe Costinaș și-i citește lui Buju Ternovits din cartea lor de interviuri; se beau cam 10 beri pe chestia asta. Mai poposește domnul Șvarț, din Olanda (fostul sunetist al trupei Phoenix), și-și lecturează cele 10 gazete pe care le cumpără zilnic (un român de-aici nu și-ar permite luxul acesta). Prietenul meu Bernd von Bomches, din Germania (care joacă în cele trei spectacole montate de mine, recent), vorbește despre grădina lui zoologică din Timișoara – unde locuiește cu minunata doamnă Persi, muza sa, și autoarea kilogramelor adăugate de mine după vizita la ei la masă.

De la Național poposesc printre noi o... ieșeancă! (excelenta actriță Laura Avarvarei) și un reșițean (actorul Romeo Ion, cu care am lucrat în capitala Carașului, mare și ca autor de desene). Actorul Damian Oancea de la Național, care a jucat cândva *Nae Girimea,* în regia mea, la Satu Mare, face pariuri tip: „în ce teatru s-a montat *Regele moare* cu Aura Buzescu și Mihăilescu-Brăila". Eu zic Naționalul din București; el susține că Nottara. Deci are să-mi dea trei beri. Vine și Marc Ossau, actor german care joacă în *Leonce..., Valerio.* Om minunat, naiv, încercând să se adapteze tranziției balcanice: realizez ce greu îi e – noroc că soția sa, Anda Gandi (minunată colegă!), directoarea Teatrului German, îl ajută și-l apără de capcanele boemei... Nelu Opra, compozitorul meu timișorean de peste un sfert de secol, îmi oferă un ceai (în care o bestie a turnat 50 ml de vodcă!) și-mi propune un restaurant magnific după repetiție: *Nea Mărin* (cea mai bună ciorbă de burtă din țară, tată!). Apoi mă anunță că are patru șalăi pentru gătit, într-o curte cu grătar și cuptor la țară.

Apare Gogulea – sentimental poet și difuzor de carte: masiv, cu început de calviție, cu față de Portos și inimă pe măsură, omul care a organizat, la Galeria „Buzunar" de la Bastion, lansarea apoplectică (sic!) a cărții *Epistolar cu trei proști* (unul dintre ei fiind eu).

Vă mai trebuie argumente pentru afirmația: ***iubesc Timișoara?!...*** (ian.–feb. 2002).

CĂRȚI

Constantin PARASCHIVESCU

Teatralitate captivantă

Patru piese recente de Matei Vișniec au fost tipărite la editura „Aula" în colecția „Frontiera" cu titlul ***Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali.*** Este, de fapt, titlul primei piese din volumul care mai cuprinde trei: *Recviem, Mașinăria Cehov* și *Frumoasa călătorie a urșilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt.* La sfârșitul piesei *Mașinăria Cehov,* autorul face precizarea că „această piesă nu seamănă cu nimic din ce am scris până acum", socotind-o „cehoviană". De fapt, nici una dintre cele patru nu seamănă cu ceea ce știm că a scris până acum, ele diferențiindu-se în timbru și structură prin ceva ce le extinde și le accentuează teatralitatea.

Dacă se putea spune până spre 2000 că Vișniec scrie un teatru al absurdului, cu pronunțată tentă filosofică, dacă personajele sale erau mai mult exponențiale și dialogurile alegorice, cultivând paradoxul și anacronismele – de limbaj, de gândire, de situație –, o dată cu *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* nu se mai poate spune asta, piesa fiind o denunțare directă a unui episod de viață real, într-un dialog dramatic cu intense rezonanțe polemice. Un plonjon decis în cea mai fierbinte actualitate, cu mărturii tulburătoare despre atrocitățile unui conflict absurd. Absurdul se retrage în temă, modalitatea dramatică ia aspectul unui comentariu expres al unui fapt de viață. Piesele care i-au urmat, cele cuprinse în actualul volum, îl extind cu un comentariu la scara istoriei – *Istoria comunismului, Recviem* –, la nemurirea artistului și menirea creației – *Mașinăria Cehov* – și, surprinzător, la cel mai sensibil subiect pe pământ, dragostea – *Frumoasa călătorie*... Teatralitatea e diversă și captivantă, declanșată de neașteptate pretexte (scurte parodii despre istoria comunismului la nivelul bolnavilor mintali; morții patriei chemați să se întoarcă acasă; Cehov care dă târcoale, în miezul secolului douăzeci, casei sale memoriale din Ialta; un bărbat și o femeie care descoperă miracolul etern al dragostei după o aventură de-o noapte, cu o revelație poetică: „Te simt ca și când am fi, eu și tu, aripile unei singure păsări"). Evantaiul scenic se desface cu mai multe individualități, acțiunea flutură pe fire complementare, scenele surprind prin neprevăzut, rit și efecte. Dar, mai ales, prin vizualitate.

Dramaturgia unui critic

Colegul nostru de breaslă – dacă-mi permite să-i spun așa – Ștefan Oprea, de la Iași, e la a 13-a carte. Ba nu, a 14-a, cu cea aflată în aprilie sub tipar. Volumul de debut îl situa de cealaltă parte a cortinei, ca autor dramatic – *Balansoar pentru maimuțe,* 1972; apoi a publicat critică cinematografică – 1972, 1974, 1983, 1996; critică teatrală – 1979, 1986, 1996; proză – 1975, 1977; din nou teatru în 1981 – *Căderea păsării de seară* – și acum, la 30 de ani de la debut, *Viața și dragostea într-o vilă stil* (Editura AXA, Botoșani). În medie, o carte la doi ani. E ceva!

Trei piese scrise între 1983 și 1989. Prima, care dă și titlul volumului, e ultima în cronologia redactării și-i vom rezerva și noi rândurile din urmă. Dar vom spune mai întâi despre toate trei că au ca temă mediul intelectual, sensibil afectat în rost și condiție în perioada când au fost scrise și pun în discuție probleme de responsabilitate și conștiință în momente de criză a protagoniștilor. Altfel spus, o aventură a spiritului cercetător, creator de a cuceri noi certitudini pe calea sinuoasă a idealului. Două piese se petrec chiar în mediul cercetătorilor științifici, sub dilema mai generală a afectării omenirii de

progresele în domeniu – *Cenușa* și *Requiem pentru Domnișoara Amélie.* Autorul nu tratează tema („știința, o uriașă forță a contemporaneității") din unghi conjunctural (ceea ce în anii optzeci i-ar fi dat o alternativă minimalizatoare), ci în datele ei profund realiste și universale (ceea ce le face actuale și astăzi). Dramatic e efortul eroilor de a reduce inerentele incidente, de a plăti cu demnitate sacrificiile personale (două personaje rămân fără vedere după experiențe nereușite), dar mai ales de a se birui pe sine în tentația orgoliilor, carierismului și compromisului cotidian. Cele două piese au și paralelisme de structură, ceea ce nu le face gemene, ci complementare (savanta bătrână, cercetătoarea principală în dilemă, soțul carierist și delator, reportera de la radio, cei doi orbi) și particularități de identitate (ingenioasă întruparea „din aer" a Bătrânului din *Requiem).* Replica prinde subtile tâlcuri (pasărea care „bate cu aripile cerul din mine").

Viața și dragostea într-o vilă stil e flexibilă ca însăși creația și concentrează într-un suprem proces lăuntric timp, spațiu și identități care se amestecă. Eroul e un arhitect care trebuie să demoleze centrul orașului pentru a construi în linii uniforme, „pe verticală și orizontală", blocuri cu interioare banale. Dar acolo e o splendidă vilă construită de tatăl său, emblema artei pe care n-o poate distruge arhitectul, oricât l-ar sili *organele.* Scenele au fluența gândurilor, alunecă într-o alternativă de întrebări și ezitări, personajele se ivesc când real, când se întrupează din umbră sau din coșmar precum comisia alcătuită din „doi oameni grași, mari, supradimensionați, eventual pe catalige" – a cărei apropiere se aude întâi cu pași normali, apoi ca de elefant. Ștefan Oprea dă o probă de har comic în satirizarea lor, de subtilitate în urmărirea procesului dramatic, măiestrie în surprinderea complexității vieții și larghețe în fluență teatrală. Parcă uneori suie însuși pe scenă și se joacă cu neprevăzutele.

O revistă de dramaturgie

O surată nouă de teorie, dar și literatură dramatică, a apărut în decembrie 2001, editată de Uniunea Scriitorilor cu sprijinul Ministerului Culturii, ***Drama.*** „Ea încearcă să atragă atenția asupra unui gen literar care ține pasul cu vremea", se spune în preambul, pentru că „spre deosebire de poezie sau proză (...) dramaturgia s-a modificat (...) dovedind o excepțională capactitate de adaptare". Salutar în contextul fluctuațiilor publicistice în domeniu și, se pare, unic până acum.

Numărul prim ne prilejuiește reîntâlnirea cu originalul și nedreptățitul de vreme poet dramatic Gellu Naum, între timp dispărut. Redacția a avut inspirația de a publica textul integral al dramatizării sale după *Nepotul lui Rameau* de Denis Diderot, care a prilejuit în 1968 un memorabil spectacol al lui David Esrig, elogiat și peste hotare (o fericită coincidență aduce în atenția cititorilor interesați și reproducerea interviului televizat în 1970 după turneul din Italia, în nr. 1–2/2002 al revistei noastre). Se publică și noua piesă a lui Matei Vișniec *Mașinăria Cehov,* un studiu despre Beckett „sau teatrul pus la încercare" de George Banu, este reprodus un interviu din „Paris Match" cu dramaturgul Eric-Emmanuel Schmitt privind „o ipostază tulburătoare despre Hitler". Șapte recenzii semnalează dramaturgia originală publicată – vitreg – în cărți, întâlnim polemici, comentarii la transpunerea unor texte românești în spectacole *(O scrisoare pierdută* la Iași, *Tache, Ianke și Cadâr* la T.N.B., *Cafeaua domnului ministru* la ARCUB și Theatrum Mundi). O mărturie decepționată despre viitorul rol în „această busculadă leneșă, tembelizată și mafiotă" a vremii, care „sperie până și cronicarele de teatru" (cronicarii mai au o șansă), îndeamnă la meditație.

Divers, incitant, sumarul revistei coordonate de criticul Mircea Ghițulescu anunță o prezență fertilă pentru destinul dramaturgic de azi, pe care o prețuim sincer. Cu neapărată aplecare însă asupra corecturilor tipografice, acum inexistente și blamându-i prestigiul.

Ion PARHON

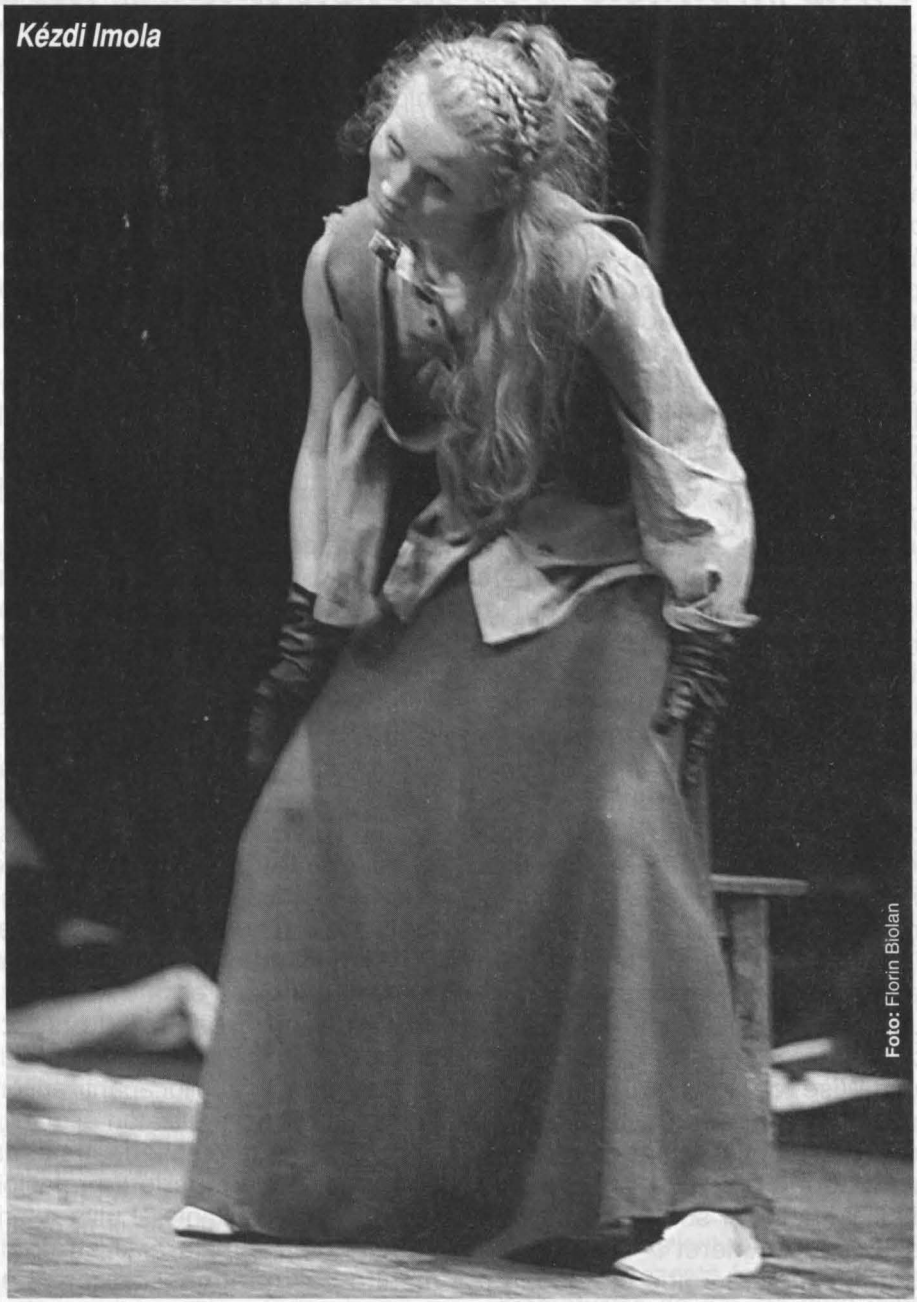
Un mic „manual" de arta actorului: „Atelier"

Recent, a ieşit de sub tipar un **Caiet** (revistă în toată regula) cu „studii, cercetări şi experimente" privind arta actorului. Este o publicaţie bianuală editată de *Catedra de arta actorului* din *Facultatea de Teatru a U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale" – Bucureşti,* ca parte integrantă a preocupărilor Centrului-pilot de studii şi creaţie artistică, reunind comunicări, articole, puncte de vedere ale unor numeroşi profesori şi oameni de teatru din Capitală şi din alte centre universitare. Atât comunicările („Pedagogia artei actorului", „Jocul", „Apropierea de textul dramatic", „Rolul modelelor", „Muzica şi personalitatea", „De la realitate la personaj" ş.a.), cât şi capitolul „Pedagogica" („O poetică a artei actorului" – de profesor universitar Ion Cojar, „Unitate şi diversitate", „Descoperirea adevărului", „Actorul – de la teatru la film") ori materialele vizând Şcolile de teatru americane, Studiul personajelor etc. ne fac martorii unor pertinente cercetări româneşti şi străine menite să trezească nu numai interesul actorului, ci al tuturor apropiaţilor teatrului. Un loc distinct îl ocupă texte ca „Manualul studentului actor", de Louis John Dezseran, „Teatrul ca procesualitate", de John O'Toole şi „Drama Wise" de John O'Toole şi Brad Hesseman sau „Teatrul în educaţie", de Esme Church, circumscrise documentării pentru proiectul de cercetare cu titlul „Metode şi strategii în teatrul educativ pentru tineret".

Cei grăbiţi să strâmbe din nas la o lectură superficială a titlurilor, sub impulsul convingerii că lucrurile sunt deja cunoscute ori că nu e nimic nou sub soare, nu trebuie să uite că, dincolo de informaţia proaspătă, tocmai adevărurile aşa-zis banale sunt ignorate de cele mai multe ori, motiv pentru care nu-i rău ca ele să fie revăzute şi reconsiderate, spre a conduce la atitudini şi acţiuni demne de valoarea lor intrinsecă. Pe de altă parte, întrepătrunderea problemelor de creaţie cu cele de pedagogie deschide calea unei înţelegeri mai largi şi mai generoase a profesiunii de actor, cu consecinţe favorabile în plan etic şi estetic, ca o eficientă pledoarie pentru autenticitatea şi moralitatea artei interpretative. „Caietul" reprezintă un convingător îndemn pentru dezvoltarea instinctului actoricesc şi şlefuirea tuturor mijloacelor de expresie, dar şi pentru formarea unei solide culturi profesionale. Cu alte cuvinte, el vine în sprijinul cultivării unei atitudini active faţă de teatru, în general, şi de personaj, în special, contribuind la înariparea iniţiativei interpretative a actorului, la consolidarea rolului şi prestigiului său, mai ales astăzi, după decenii întregi de „tiranie" a regizorilor. Căci, la urma urmei, această „tiranie" s-a făcut respectată şi venerată tot prin intermediul actorului-executant, iar timpul în care ea a înflorit n-a dus lipsă de progrese şi de succese antologice în spaţiul artei interpretative.

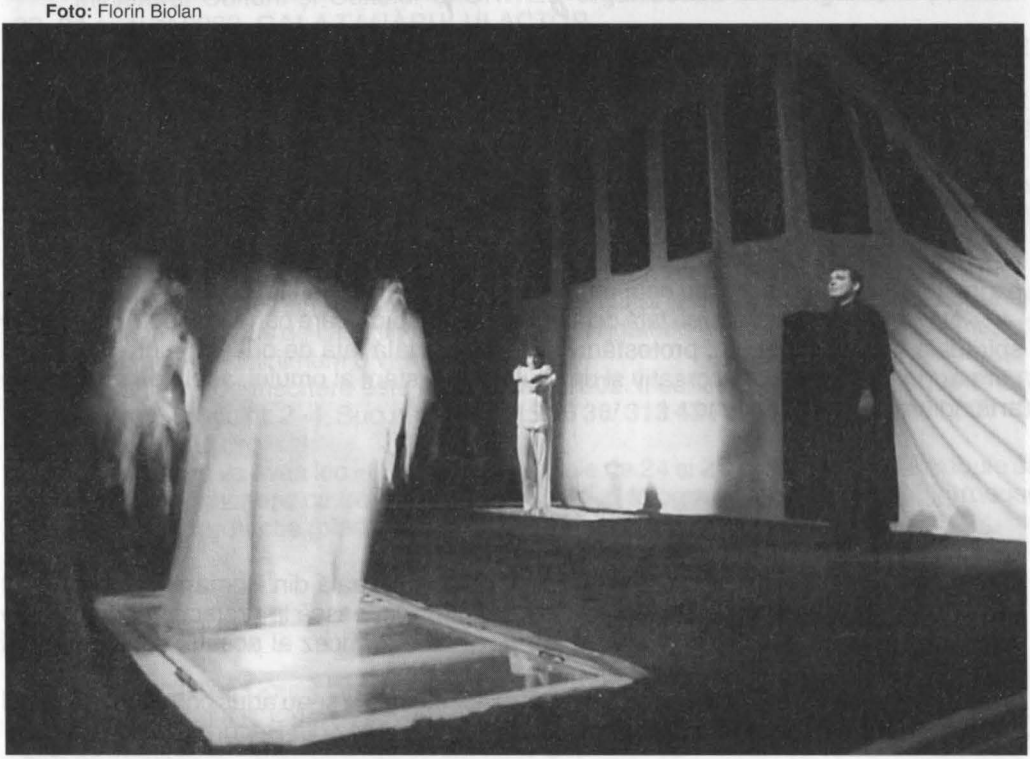
În perspectiva noilor apariţii editoriale, gândim că şi alţi realizatori ai actului de pedagogie şi de creaţie teatrală, dar şi criticii pot aduce mărturii profesionale preţioase, cu incitante şi utile referiri la spectacolele din ţară şi străinătate, menite să întregească profilul şi să împlinească intenţiile programatice ale acestui „Atelier" realizat de Catedra de arta actorului din U.N.A.T.C.

PREMIERĂ DE ULTIMĂ ORĂ



Flacără albă, flacără neagră, după piesa *Dibbuk* de S. Anski, versiunea scenică și regia David Zinder – Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Foto: Florin Biolan



INFO UNITER

Alegeri

În urma Adunării Generale a UNITER (Uniunea Teatrală din România) din data de 29.04.2002, a fost ales pentru următorul mandat, 2002–2006, ca președinte, actorul Ion Caramitru și vicepreședinte Cornel Todea – regizor.

În Senatul UNITER au fost aleși, pentru același mandat, următorii:

- Actori: Irina Petrescu, Emil Boroghină, Mariana Mihuț, Corneliu Dan Borcia, Mircea Rusu, Demeter András, Mircea Albulescu, Ilinca Tomoroveanu.
- Regizori: Sanda Manu, Ștefan Iordănescu, Victor Ioan Frunză, Theodora Herghelegiu.
- Scenografi: Dragoș Buhagiar, Adriana Grand, Nina Brumușilă.
- Critici: Ludmila Patlanjoglu, Marina Constantinescu, Cristina Modreanu, Victor Scoradeț.
- Alte profesii: Aura Corbeanu – manager.

Comisia de cenzori aleasă pentru mandatul 2002–2006 este formată din actorul Victor Rebengiuc, regizorul Nicolae Scarlat și traducătorul Zeno Fodor.

Rezoluție

Colegii noștri din Republica Moldova, oameni de teatru reuniți în Uniunea Teatrală din Republica Moldova – UNITEM, au lansat un apel către confrații din România, către UNITER și presa din țara noastră, semnalând că Parlamentul comunist de la Chișinău este pe cale de a vota o lege care să treacă teatrele sub controlul Guvernului. Conform cu noua lege, Guvernul ar avea dreptul să controleze managementul și politica repertorială și de salarii a teatrelor. Considerăm că o asemenea lege ar întoarce înapoi Teatrele la trista situație de îngrădire a libertății de creație, de limitare a avântului creator, de închidere față de tot ceea ce arta teatrală a dobândit în ultimii ani prin forța sa de comunicare și de expresie artistică în raport cu cele mai înalte idealuri ale umanității.

Ne exprimăm îngrijorarea față de asemenea primejdii, care pândesc libera dezvoltare spirituală a colegilor noștri, protestând cu tărie totodată față de orice măsură coercitivă care ar putea stopa elanul creativ și dreptul cel mai sfânt al omului, acela de a făuri prin artă noi universuri și destine.

Întâlniri

În perioada 7–12 mai 2002, UNITER (Uniunea Teatrală din România) și Ministerul Culturii și Cultelor au organizat a treia participare românească la proiectul „Întâlnirile de la Bussang" (în regiunea Vosges, Franța). Partenerul francez al acestui schimb teatral este asociația „Les Théâtrales des Jeunes en Europe".

La buna desfășurare a pregătirilor pentru acest proiect și-au adus contribuția Centrul Cultural European „Rapsodia", precum și Institutul Francez din București.

Principalul obiectiv urmărit de organizatorii români şi francezi a fost ca cel de-al doilea grup teatral, compania BluEscape condusă de regizorul Radu Afrim, care reprezintă România la acest atelier profesionist lărgit, să continue schimburile culturale iniţiate în anii 2000 şi 2001 cu tineri profesionişti din ţări precum: Franţa, Germania, Croaţia, Spania, Italia, Portugalia, Polonia, Grecia.

Începând cu anul următor, 2003, organizatorii proiectului îşi propun să completeze programul existent cu producţii teatrale şi turnee în ţările participante, în cadrul programului Cultura 2000, program al Uniunii Europene.

Actorii care au reprezentat România la acest schimb cultural sunt: Elena Popa, Antoaneta Cojoçaru, Adrian Ştefan, Bogdan Dumitrescu şi Cristian Popa.

Programul Întâlnirilor a inclus o prezentare a fiecărui grup, anume o adaptare scenică originală într-un interval de 20 minute. Pe lângă serile de reprezentaţii, în cadrul atelierelor profesionale se dezbat aspecte ale creaţiei teatrale şi ale evoluţiei sectorului independent în fiecare ţară implicată în proiect. În urma celor două zile de ateliere tinerii participanţi au prezentat un spectacol comun.

Întâlnirile de la Bussang se înscriu într-un program care reînvie itinerariile religioase ale Evului Mediu prin trasee culturale laice, program intitulat „Itinerariile Consiliului Europei".

Unul dintre scopurile acestui schimb cultural european este acela ca tinerii actori să conştientizeze rolul formator al teatrului ca mijloc fundamental de educare pentru o societate democratică şi pentru viitoarea cetăţenie europeană.

Gala tânărului actor „Hop"

MANGALIA, 22–24 AUGUST 2002

Ministerul Culturii şi Cultelor şi UNITER organizează la Mangalia, în perioada 22–24 august 2002, **GALA TÂNĂRULUI ACTOR.**

GALA TÂNĂRULUI ACTOR are ca scop promovarea şi lansarea tinerilor absolvenţi din învăţământul superior artistic de stat şi particular.

Şi în acest an, tema Galei este subordonată ideii de **„ALTERITATE"**.În acest spirit, concurenţilor li se propune să prezinte în programul lor o pledoarie, demonstrând că şansa convieţuirii o dau: dialogul, toleranţa, acceptarea celuilalt.

Se pot înscrie actori care au absolvit facultatea, **începând cu promoţia 1998**. Cei care întrunesc aceste condiţii se pot înscrie ca **interpreţi cu recitaluri individuale** de până la **15 minute** sau ca **interpreţi în cadrul unor spectacole cu piese scurte - maximum 45 de minute** - care să nu depăşească 10 personaje.

La proba individuală, cei rămaşi în concursul final (22–24 august) vor prezenta, în afara recitalului propus de către fiecare, ca probă obligatorie – monologul *Temă şi variaţiuni* de I.L. Caragiale – minimum 3 variaţiuni în colaj.

Data limită de înscriere este de **15 iunie 2002**. Înscrierile se vor face la UNITER, str. George Enescu nr.2–4, Bucureşti, tel. **315 36 36/ 313 42 78/ 311 32 14;** fax **312 09 13**; e-mail: **uniter@fx.ro**

Preselecţia va avea loc la Bucureşti, în. zilele de 24 şi 25 iunie. Candidaţii trebuie să se prezinte la înscriere cu un *curriculum vitae* şi o fotografie reprezentativă, introduse într-o mapă de protecţie (plastic).

Comunicat

La solicitarea Consiliului de Conducere al Alianţei Naţionale a Uniunilor de Creatori din România (ANUC), preşedintele României, domnul Ion Iliescu, a primit în dimineaţa zilei de marţi, 21 mai, la Palatul Cotroceni, delegaţia ANUC, formată din preşedinţii uniunilor

de creatori membre, delegaţie condusă de către domnul Ion Caramitru, preşedinte în exerciţiu al ANUC, preşedintele Uniunii Teatrale din România (UNITER).

La întrevedere au participat preşedinţii comisiilor pentru cultură, arte şi mass-media ale Parlamentului, domnii Mihai Mălaimare şi Adrian Păunescu, ministrul Culturii şi Cultelor, domnul academician doctor Răzvan Theodorescu, secretari de stat şi directori din Ministerul Culturii şi Cultelor, Ministerul Finanţelor, Ministerul Afacerilor Externe, viceprimarul municipiului Bucureşti, domnul Ioan Enciu, şi consilierul prezidenţial, domnul Victor Opaschi.

Alocuţiunea preşedintelui în exerciţiu al ANUC, domnul Ion Caramitru, a prezentat problemele de interes comun ale celor 12.000 de creatori de artă şi artişti interpreţi reprezentaţi de uniunile membre ale ANUC, insistând asupra necesităţii ca autorităţile statului să consulte uniunile de creatori membre ale ANUC în domenii specifice, cum ar fi politici şi strategii culturale, imaginea României în lume prin propagandă culturală, şi realizarea unui cadru legislativ unitar şi coerent.

Preşedinţii celorlalte uniuni de creatori membre ale ANUC (preşedintele Uniunii Arhitecţilor din România (UAR), domnul arhitect Şerban Sturdza; preşedintele Uniunii Artiştilor Plastici din România (UAP), domnul Zamfir Dumitrescu; preşedintele Uniunii Cineaştilor din România (UCIN), domnul academician Mihnea Gheorghiu, preşedintele Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România (UCMR), domnul Adrian Iorgulescu; preşedintele Uniunii Scriitorilor din România (USR), domnul Eugen Uricaru) au evidenţiat cele mai grave probleme şi aspecte privind condiţia artistului, resursele financiare şi cadrul legislativ pentru fiecare domeniu specific şi reprezentativ.

Preşedintele României, domnul Ion Iliescu, a admis pertinenţa tuturor chestiunilor ridicate de către delegaţia ANUC şi a solicitat celor prezenţi să treacă la consultări şi dialog pentru găsirea de soluţii. Ministrul Culturii şi Cultelor, domnul Răzvan Theodorescu, a propus delegaţiei ANUC ca în cadrul unei reuniuni comune cu ministerul să se negocieze includerea în bugetul de stat pentru anul 2003 a celor mai importante programe iniţiate de către uniunile membre ale ANUC, fapt de natură să conducă la o mai bună administrare a fondurilor şi la descentralizarea activităţilor ministerului.

Secretarul de stat, doamna Maria Manolescu, din cadrul Ministerului Finanţelor, a răspuns propunerilor formulate de către delegaţia ANUC, argumentând că rezolvarea acestora prin acordarea de facilităţi fiscale este dificilă în condiţiile negocierilor României cu organismele internaţionale, dar a sugerat posibilitatea majorării procentelor din bugetul de stat acordate programelor şi proiectelor culturale.

Parte din aceste subiecte vor fi formulate de către ANUC pentru a fi incluse în documentele de lucru ale Forumului Naţional al Culturii de la Bucureşti din luna iunie, la care a fost invitată să participe şi delegaţia preşedinţilor de uniuni membre ale ANUC.

Licitaţie

Uniunea Teatrală din România (UNITER) anunţă deschiderea licitaţiei de proiecte din cadrul programului **Caragiale 2002,** program care a câştigat finanţare din partea Fondului Cultural Naţional.

Se aşteaptă la sediul UNITER, până la data de 15 iulie a.c., scenarii–adaptări ale textelor lui I.L. Caragiale despre gazete, gazetari şi cititorii lor, în vederea realizării unui spectacol cu maximum 10 interpreţi şi o durată de maximum 1 oră.

Condiţii de participare: regizori, dramaturgi, actori – până în 40 ani –, textul scenariului redactat pe computer, *curriculum vitae;* facultativ – descrierea spectacolului.

Pentru alte relaţii – tel: 315 36 36; 313 42 78.

Directorii teatrelor sunt rugaţi să pună la avizier aceste informaţii care privesc întreaga noastră breaslă.

Calendar teatral

IUNIE

4 iunie – 120 de ani de la nașterea regizorului și scenografului rus **Fiodor Komissarjevski** (m. 1954). A emigrat în 1919, stabilindu-se în Marea Britanie, unde promovează concepțiile lui Stanislavski. În anii '20 realizează spectacole pline de sensibilitate cu piesele lui Cehov și ale altor autori ruși la Teatrul Barnes, pentru ca în anii '30 să dea o interpretare proaspătă tragediilor ***Macbeth*** și ***Regele Lear,*** la Shakespeare Memorial Theatre.

9 iunie – 90 de ani de la moartea lui **Ion Luca Caragiale** (n. 30 ianuarie 1852).

11 iunie – 430 de ani de la data probabilă a nașterii lui **Ben Jonson** (m 1637), unul dintre puținii dramaturgi de formație clasic-umanistă între contemporanii lui Shakespeare. Satirizând incisiv moravuri și realități sociale, a creat o sclipitoare *vis comica* în piese ca *Volpone, Alchimistul, Bâlciul de Sf. Bartholomew* ș.a.

22 iunie – 75 de ani de la nașterea marelui regizor **Vlad Mugur** (m. 22 iulie 2001). Pe scene românești și europene, spectacolele sale – cu piese de Goldoni, Pirandello, Cehov, Shakespeare, Molière – au impresionat deopotrivă prin profunzimea gândirii și prin bogăția invenției teatrale. Creația testamentară – *Hamlet* la Teatrul Național din Cluj (2001) – s-a impus în conștiința criticii ca un zguduitor „spectacol al morții".

27 iunie – în urmă cu 75 de ani, **Teatrul Nostru**, condus de Sică Alexandrescu, își inaugura activitatea cu *D'ale carnavalului,* la sala Marconi. Trupa, incluzând actori de frunte ca Ion Manolescu, G. Timică, Ion Morțun, funcționează doar o stagiune, în cursul căreia va delecta publicul bucureștean cu comedii ușoare franțuzești și cu prelucrări semnate de Paul Gusty.

30 iunie – 40 de ani de la moartea lui **Caspar Neher** (n. 1897), scenograful german care a creat decorurile pentru câteva dintre primele montări brechtiene, lucrând ulterior la Deutsches Theater (1934–1944), iar după război la Berliner Ensemble. A fost un maestru al utilizării luminii, ca modelatoare a spațiului scenic.

IULIE

3 iulie – 70 de ani de la nașterea actriței **Coca Andronescu** (m. 1998), interpretă a numeroase partituri comice pe scena Teatrului Național București, iubită pentru exuberanța și vitalitatea ei, contrapunctate când de sarcasm, când de o irezistibilă candoare. Publicul larg și-o amintește ca parteneră de forță a lui Octavian Cotescu, în suita de scheciuri televizate *Tanța și Costel* de Ion Băieșu.

14 iulie – 110 ani de la moartea lui **Grigore Manolescu** (n. 1857), actorul care, alături de Aristizza Romanescu, a deschis calea artei interpretative moderne în teatrul românesc, spre finele secolului al XIX-lea. Într-o epocă dominată încă de grandilocvența romantică, Manolescu introduce jocul lucid, interiorizat, de o poezie reținută. A excelat în roluri de tragedie și dramă *(Răzvan, Ovidiu, Despot, Kean, Karl Moor, Don Carlos, Ruy Blas),* încununându-și cariera cu *Hamlet* (1884).

17 iulie – împlinește 80 de ani arhitectul-scenograf și profesorul **Paul Bortnovski**, al cărui nume se asociază cu spectacole de impact major în teatrul românesc al deceniilor șapte și opt. Inventând soluții scenotehnice ingenioase, a creat decoruri care să reflecte dinamica ori monumentalitatea dramei, dar și poezia ei, contribuind substanțial la forța vizuală a unor spectacole *ca Vizita bătrânei doamne* (Brașov, r. Dinu Cernescu), *Moartea lui Danton* (T. Bulandra, r. Liviu Ciulei), *Livada de vișini* și *Revizorul* (T. Bulandra, r. Lucian Pintilie), Victimele datoriei (T. Bulandra, r. Crin Teodorescu), *Danton* și *Caligula* (TNB, r. Horea Popescu), *Așteptându-l pe Godot* (TNB, r. Grigore Gonța) ș.a.

22 iulie – 150 de ani de la nașterea lui **William Poel** (m. 1934), actor și regizor englez care a încercat să reînvie arta scenică elisabetană. Înființează în 1894 Elisabethan Stage Society, unde montează piesele dramaturgilor elisabetani și iacobiți, în decoruri sărace și într-o manieră interpretativă menite să reconstituie practicile teatrale din vremea lui Shakespeare.

24 iulie – bicentenarul nașterii romancierului **Alexandre Dumas** (m. 1870), cel ce a transpus marile teme și suflul eroic al romantismului în opere de largă accesibilitate. A scris pentru teatru un număr de spectaculoase drame și melodrame *(Henric al III-lea și curtea sa, Antony, Turnul din Nesle, Kean),* care au figurat și în repertoriul trupelor românești.

– 25 de ani de la moartea lui **Emil Botta** (n. 1911), actor de o expresivitate cu totul singulară. Fragil, sensibil și tensionat, cu un chip și o voce inconfundabile, el a redat luciditatea sau nevrozele, poezia sau tragismul halucinant al personajelor interpretate. S-a afirmat de tânăr la Teatrul Național din București, cu partituri ca *Pierre de Craon (Îngerul a vestit pe Maria* – 1939) sau Oswald *(Strigoii,* stag. 1942–1943). După război, a jucat *Năzdrăvanul de la soare-apune* de J. M. Synge (stag. 1946–1947), Mercutio *(Romeo și Julieta,* stag. 1948–1949), Verșinin *(Trei surori,* stag. 1949–1950), Matei *(Citadela sfărâmată,* 1954–1955), Ion *(Năpasta,* stag. 1969–1970) etc.

AUGUST

1 august – Împlinește 50 de ani **Horațiu Mălăele,** actor în al cărui stil interpretativ umorul grotesc și șarja caricaturală sunt dublate de un intens dramatism. Variindu-și puțin, dar cu finețe mijloacele, Horațiu Mălăele poate trece cu ușurință de la vodevil la farsa tragică și de la comedie la dramă: un actor care convinge și în *Rică Venturiano,* și în *Unchiul Vanea.*

– în urmă cu 75 de ani se năruia într-un incendiu clădirea *Teatrului Național din Craiova.* Incidentul a agravat criza prin care trecea instituția în perioada dintre cele două războaie. Trupa continuă să joace, în săli improvizate, până în 1935 – an în care Teatrele Naționale din Craiova, Cernăuți și Chișinău sunt închise din rațiuni financiare.

3 august – 25 de ani de la moartea actorului american **Alfred Lunt** (n. 1892). Împreună cu soția sa, actrița de origine britanică Lynn Fontanne, Lunt a jucat cu succes comedii de Noël Coward, dar și piese de Shaw sau Molnár. Cei doi soți și-au inaugurat Teatrul Lunt-Fontanne din New York în 1958, cu *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt.

11 august – 70 de ani de la nașterea dramaturgului spaniol **Fernando Arrabal**, stabilit din 1955 la Paris. „Théâtre panique" este eticheta pe care autorul însuși o atribuie pieselor sale, strâns înrudite cu dramaturgia absurdului. Copil fiind, Arrabal a trăit în propria-i familie ororile Războiului civil din Spania; mama își denunță soțul autorităților franchiste și își va crește fiul potrivit celor mai rigide precepte religioase și morale. De aici, spiritul profund iconoclast al autorului. Apelând la procedeele avangardei, el denunță cruzimea și absurditatea relațiilor umane, precum și opresiunea politică, în piese ca *Fando și Lis, Rugăciune, Cimitirul mașinilor, Ceremonie pentru un negru asasinat, Au pus cătușe florilor* ș.a.

29 august – 140 de ani de la nașterea poetului și dramaturgului **Maurice Maeterlinck** (m. 1949). A fost un stegar al mișcării simboliste, piesele sale stimulând căutările regizorului Lugné-Poe la Teatrul de Artă din Paris. Maeterlinck compune între 1890 și 1910 un număr de texte în care prevalează sugestia, alegoria, atmosfera de basm, țesătura diafană; *Orbii, Intrusa, Prințesa Maleine, Pelléas și Mélisande, Pasărea albastră* ș.a. *Cu Monna Vanna* și *Miracolul Sfântului Anton,* autorul, fără a abandona filonul poetic, se îndreaptă spre o teatralitate mai consistentă, inserând acțiunea într-un cadru istoric și social.

SEPTEMBRIE

1 septembrie – 140 de ani de la nașterea scenografului elvețian **Adolphe Appia** (m.1928). Format în ambianța wagneriană de la Bayreuth, a participat la montarea unor spectacole de teatru, operă și balet pe diverse scene europene. Fundamentală rămâne contribuția teoretică a lui Appia, care a postulat, printre primii, necesitatea unității stilistice a spectacolului. A fost adeptul decorurilor tridimensionale cu funcție mai curând poetică decât figurativă, al desfășurării ritmic-muzicale a dramei, al metamorfozelor spațiului scenic prin efectele de lumină. Lucrări: *La Mise en scène du drame wagnerien (1895), Die Musik und die Inszenierung (1899) ș.a.*

3 septembrie – In urmă cu 75 de ani, Compania Bulandra – Maximilian – Manolescu – Storin prezenta în premieră absolută ***Domnișoara Nastasia,*** cu Sorana Țopa în rolul titular. Comedia tragică a lui G. M. Zamfirescu a stârnit entuziasm în rândul criticii și al publicului.

13 septembrie – 80 de ani de la premiera dramei ***Ciuta*** de Victor Ion Popa la Teatrul Național din București, în regia lui Paul Gusty. Succesul piesei îi va aduce autorului, în anul următor, Marele Premiu Caragiale.

21 septembrie – 140 de ani de la nașterea dramaturgului italian **Roberto Bracco** (m. 1943). Din opera sa, incluzând comedii, piese naturaliste, drame de factură ibseniană, textul cel mai consistent este *Micul sfânt* (1909). A fost un promotor al „teatrului tăcerii" – o formulă dramatică mizând pe încărcătura emoțională a pauzelor care intervin în dialog și practicată prin anii '20.

– 30 de ani de la moartea prozatorului și dramaturgului francez **Henry Millon de Montherlant** (n.1896). Piesele sale în cadru istoric *(Port -Royal, Regina moartă, Stăpânul din Santiago, Malatesta ș.a)* exaltă eroismul, conceptul onoarei, fervoarea catolică, emanând poezia unui clasicism resuscitant.

– 10 ani de la moartea lui **Ion Băieșu** (n. 1933), unul dintre cei mai înzestrați și prolifici dramaturgi ai deceniilor trecute. Opera sa este inegală, căci scriitorul nu s-a sfiit să exploateze umorul facil. A trecut cu ușurință de la un gen la altul, prelucrând cu miez procedee din teatrul absurdului în alte texte-parabolă *(Cine sapă groapa altuia, În căutarea sensului pierdut, Dresoarea de fantome)* ori compunând drame ale vinovăției și ratării *(Iertarea, Chițimia).* Băieșu a excelat în a contura, în note comic-absurde, mărunta lume a intrigaților, a escrocilor fără anvergură, a semidocților – pe scurt, lumea moftangiilor caragialieni, supraviețuind netulburată la periferia societății comuniste.

29 septembrie – 80 de ani de la nașterea ilustrului critic și teoretician **Bernard Dort** (m. 1994), autor al unor fine eseuri privind arta teatrală.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Coperta I: *Marius BODOCHI* în „Regele Moare" de Eugen Ionescu

Coperta II: *Dimény Áron și Kézdi Imola* în „Dibbuk" de S. Anski
Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Ioana CERCEL, Gabriela BURUC și Marius BODOCHI* în „Regele moare" de Eugen Ionescu

Coperta IV: *Scenografia ADRIANA GRAND*

SUMAR

2 *O gală strălucitoare* de Doina Modola

7 Premiile naționale anuale

10 *Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc* de Doina Modola

23 *Să-ți găsești propriul adevăr* de Radu Penciulescu

30 *Il faut savoir...* de Adrian Mihalache

32 *Memoria teatrului: Alexandru Davila 140, 100, 30...* de Claudia Dimiu

35 *Interviu cu Gheorghe Visu* de Costin Manoliu

42 Festivaluri, gale, sărbătoriri

58 Spectacole

113 Revenim

115 Spectacole-lectură

119 Spectacol radiofonic

121 Noi în lume
Lumea la noi
Lumea fără noi

132 *File dintr-un jurnal teatral* de Bogdan Ulmu

133 Cărți

136 Premieră de ultimă oră

138 Info UNITER

141 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 6–9/2002
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:

Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:

Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Viorica-Rozalia MATEI
Maria HASCHI
Simona MANOLACHE

Revistă editată cu sprijinul UNITER MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Tehnoredactare computerizată:
Daniel-Leonard SAVU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:

Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București
ROMÂNIA

Sistemul calității certificat SR EN ISO 9001

1 Scenă cu Trupa pe butoaie

2 Balázs Attila și Tokai Andrea în ***Lecția*** de Eugen Ionescu

3 Scenă din ***Visul unei nopți de vară*** de Shakespeare cu Dorel Vișan în prim plan

Foto: Nicu Cherciu

4/5 Dorin Andone și Geanina Călinescu în ***Visul unei nopți de vară*** de Shakespeare

Foto: Nicu Cherciu

6 În prim-plan Demeter András și Tóth Tünde în ***Lorenzaccio*** de Alfred de Musset

Foto: Ilovszky Béla

7 Demeter András și Balazs Attila în ***Lorenzaccio*** de Alfred de Musset

Foto: Ilovszky Béla

8 Scenă din ***Regele moare*** de Eugen Ionescu

Imagini din spectacole puse în scenă de VICTOR IOAN FRUNZĂ

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-4676